ଅନୁଶୀଳନ

ଶ୍ରୀ ମଧୁସୂଦନ ପତି

ଅନୁଶୀଳନ

ଶ୍ରୀ ମଧୁସୂଦନ ପତି

(ସମ୍ବଲପୁର ବିଶ୍ୱବିଦ୍ୟାଳୟ, ଇଂରାଜୀ ବିଭାଗ)



ଅଗ୍ରଦୂତ

କଟକ-୨

ଅନୁଶୀଳନ

ଲେଖକ :
ଶ୍ରୀ ମଧୁସୂଦନ ପତି

ପ୍ରକାଶକ :
ଶ୍ରୀ ବୀରବର ମହାନ୍ତି
ଅଗ୍ରଦୂତ ପ୍ରକାଶନୀ
ବାଙ୍କା ବଜାର, କଟକ-୨

ପ୍ରଥମ ପ୍ରକାଶ : ୩୧-୫-୧୯୭୯
(ଗୁରୁପଞ୍ଚମୀ-ଶୀତଳ ଷଷ୍ଠୀ)

ପ୍ରଚ୍ଛଦପଟ :
ଅସୀତ୍ ମୁଖାର୍ଜୀ

ମୁଦ୍ରଣ :
ସ୍ୱରାଜ ପ୍ରେସ୍, କଟକ-୧

ମୂଲ୍ୟ : ଷୋଳ ଟଙ୍କା ମାତ୍ର

ANUSILANA

Written by :
Sri Madhusudan Pati

Publisher :
Sri Birabar Mohanty
Agradoot Publications
Bankabazar, Cuttack-2

Artist :
Asit Mukherjee

First Publication: **1979**
(Gurupanchami-Sitalasasti)

Printers :
Swaraj Press, Cuttack-1

Price : **Rupees Sixteen only**

୧୨୫୭

କୃତଜ୍ଞତା ସ୍ୱୀକାର

ଏ ପ୍ରବନ୍ଧ ଗୁଡ଼ିକ ରଚନା କରିବା ପାଇଁ ଲେଖକ ଅନେକ ବନ୍ଧୁ ଓ ଗୁରୁଜନଙ୍କଠାରୁ ପ୍ରଭୂତ ଶୁଭେଚ୍ଛା ପାଇଛି । ମଧୁସୂଦନ ଓ ଗଙ୍ଗାଧରଙ୍କ କବିତା ସମ୍ପର୍କରେ ଲିଖିତ ପ୍ରବନ୍ଧ ପାଇଁ ଅଧ୍ୟାପକ ଶ୍ରୀ ଗୋବିନ୍ଦଚନ୍ଦ୍ର ଉଦ୍‌ଗାତାଙ୍କ ଅନୁପ୍ରେରଣା ଓ ସାହାଯ୍ୟ ଲେଖକ ପାଇଁ ଅବିସ୍ମରଣୀୟ ହୋଇ ରହିବ । ପ୍ରବନ୍ଧଗୁଡ଼ିକର ଏକତ୍ର ସଂକଳନ ନିମନ୍ତେ ଅନେକ ବନ୍ଧୁ ସେମାନଙ୍କ ସ୍ନେହଗୁଣରେ ଲେଖକକୁ ବାରମ୍ବାର ବାଧ୍ୟ କରିଛନ୍ତି । ବିଶେଷତଃ ବନ୍ଧୁ ଶ୍ରୀ ଶରତ୍ କୁମାର ମହାନ୍ତିଙ୍କ ସାଦର ପ୍ରବର୍ତ୍ତନା ଅଭାବରେ ଏହି ପ୍ରକାଶନ ପାଇଁ ଲେଖକ ବୋଧହୁଏ କୌଣସି ପଦକ୍ଷେପ ନେଇ ନ ଥାନ୍ତା ।

ସେହି ସମସ୍ତ ବନ୍ଧୁ ଓ ଗୁରୁଜନମାନଙ୍କ ନିକଟରେ ଲେଖକ ନିଜର କୃତଜ୍ଞତା ଜଣାଉଛି । 'ସପ୍ତର୍ଷି', 'କୋଣାର୍କ', 'ଆତ୍ମପ୍ରକାଶନୀ', 'ସାହିତ୍ୟ' ପ୍ରଭୃତିର ସଂପାଦକ ମାନଙ୍କ ନିକଟରେ ମଧ୍ୟ ପ୍ରବନ୍ଧସବୁର ଆଦ୍ୟପ୍ରକାଶନ ହେତୁ ଲେଖକ କୃତଜ୍ଞ ।



ପିତାମାତାଙ୍କ ଚରଣ କମଳରେ—

ମଧୁସୂଦନ

ମୁଖବନ୍ଧ

ପେଶାଦାରୀ ପାଠ ଓ ସୌଖୀନ ପାଠ ବ୍ୟତୀତ ଅନ୍ୟ ଏକ ଧରଣର ଅଧ୍ୟୟନ କରାଯାଇଥାଏ ଯହିଁରେ ଗୋଟିଏ ଜାତିର ଦାୟିତ୍ୱବୋଧ, ଶ୍ରମ ଓ ଗାମ୍ଭୀର୍ଯ୍ୟ ସାଙ୍ଗକୁ ଅପରଟିର ମନୋଦଶାଭାବ, ଆବେଗ ଓ ରୁଚିବୋଧ ଜଡ଼ିତ ଥାଏ । ବିଗତ ଦଶନ୍ଧିର ବିଭିନ୍ନ କାଳରେ ଲେଖକର ସେହି ପ୍ରକାର ମାନସିକ ସମୀକରଣରୁ ସଙ୍କଳିତ ପ୍ରବନ୍ଧ ଗୁଡ଼ିକ ଉଦ୍ଧୃତ୍ତ ।

ଇଂରାଜୀ ସାହିତ୍ୟର ଅଧ୍ୟାପକ ଭାବେ ଲେଖକର ଅଧିକାଂଶ ପାଠ୍ୟ ସମୟ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ସାହିତ୍ୟ ଅଧ୍ୟୟନରେ ଅତିବାହିତ ହେବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ମାତ୍ର ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟ ଅଧ୍ୟୟନ ଓ ଆଲୋଚନା ତାହାର ଆପଣା ସକାଶେ ଉଭୟ କର୍ତ୍ତବ୍ୟ ଓ ଅନୁରାଗର ବିଷୟ ହୋଇ ରହି ଆସିଛି । ସ୍ୱାଧୀନୋତ୍ତର କାଳରେ ଏ ଦେଶର ସଭ୍ୟ ସମାଜରେ ସର୍ବତ୍ର "White men's burden"ର ଯେଉଁ ଏକ ପ୍ରଚ୍ଛନ୍ନ ଭାରତୀୟ ସଂସ୍କରଣ ପ୍ରସାର ଲାଭ କରିଥିଲା ତାହା "ଧଳା" ସାହିତ୍ୟର ବିଶେଷଜ୍ଞ ମାନଙ୍କ ଦେଶୀୟ ସାହିତ୍ୟ ଓ ସମାଲୋଚନା ସମ୍ପର୍କରେ ଅନୁଗ୍ରହ ଓ ଅନୁକମ୍ପାର ଭାବ ଭିତରେ ସେହି ସୀମିତ କ୍ଷେତ୍ରରେ ବିଶେଷ ଅସହମମ୍ପ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ଲାଭ କରୁଥିଲା । ସେପରି କୌଣସି ଅଭିମାନ ବା ମାନସିକ ବିକାର ନେଇ ଉପସ୍ଥିତ ଲେଖକ ମାତୃସାହିତ୍ୟର ଆଲୋଚନା ଦିଗରେ ଅଗ୍ରସର ହୋଇନାହିଁ । ମାତ୍ର ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟ ସମାଲୋଚନା କ୍ଷେତ୍ରରେ ଦଶବର୍ଷ ପୂର୍ବେ ମଧ୍ୟ ଯେଉଁ ଧରଣର ଅଥର୍ବ ପାରମ୍ପରିକତା ଏବଂ ସହଜ ପ୍ରବଚନର ଧାରା ସାଧାରଣ ମନେ ହେଉଥିଲା, ତାହା ଏ ଦେଶର ଯେ କୌଣସି ଅର୍ବାଚୀନ ସାହିତ୍ୟପ୍ରେମୀ ସମ୍ମୁଖରେ ଏକ ଦୁର୍ବିସହ ଅଜ୍ଞାନ ମନେହେବା ମୋଟେ ବିସ୍ମୟକର ନୁହେଁ । ଏଣୁ ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟରେ ନିଜସ୍ୱ ଜ୍ଞାନ ପରିସୀମାର ସଂକୀର୍ଣ୍ଣତା ସମ୍ପର୍କରେ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ସଚେତନ ଥାଇ ସୁଦ୍ଧା ସେହି

ସମାଲୋଚନାର ଅଭିବୃଦ୍ଧି ଦିଗରେ ନିଜର ପରମ କର୍ତ୍ତବ୍ୟ ରହିଥିବା ଲେଖକ ଗଭୀର ଭାବେ ଅନୁଭବ କରିଥିଲେ । ପ୍ରତ୍ୟେକ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ଉପରେ ଆଜିର ସମସ୍ତ ଶଙ୍କା ଓ ସନ୍ଦେହ ସତ୍ତ୍ୱେ ଏହା ନିଶ୍ଚୟ ସ୍ୱୀକାର୍ଯ୍ୟ ଯେ, ସୃଷ୍ଟିଶୀଳ ସାହିତ୍ୟ ଓ ସମାଲୋଚନା ସେହି ସମ୍ପର୍କୀତ ଜାତୀୟ ଚରିତ୍ର ତଥା ସଂସ୍କୃତିର ଉଭୟ ସୂଚନାକ୍ଷେତ୍ର ଏବଂ ମୂଳହେତୁ । ତାହା ଯଦି ସତ୍ୟ, ତେବେ ମେଥ୍ୟୁ ଆର୍‌ନୋଲ୍‌ଡ଼ କହିବା ଆନୁସାରେ ଆମେ ସମାଲୋଚନା ସାହିତ୍ୟ ଉପରେ ଯଥେଷ୍ଟ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେବା ବାଞ୍ଛନୀୟ ଏବଂ ତାହାର ସୁଗଠିତ ତଥା ସୌଷ୍ଠବାନ୍ୱିତ ବିକାଶ କଳ୍ପେ ନିଜ ନିଜର ସୀମିତ ଶକ୍ତି ଓ ସାମର୍ଥ୍ୟ କ୍ରମେ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଆପଣାର ସୀମିତ ପରିସର ଭିତରେ ପ୍ରଚେଷ୍ଟା ଅବ୍ୟାହତ ରଖିବା ଏକ ଜାତୀୟ ଦାୟିତ୍ୱ ତଥା ସାମାଜିକ କର୍ତ୍ତବ୍ୟ । ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ସାମୂହିକ ସ୍ତରରେ ସାହିତ୍ୟ ସଙ୍ଗଠନ ଓ ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ସ୍ତରରେ ଅଧ୍ୟୟନ ଏ ଉଭୟ ଉପାୟରେ ଓଡ଼ିଆ ସମାଲୋଚନା ସାହିତ୍ୟକୁ ଯତ୍‌କିଞ୍ଚିତ୍ ନିଜର ଅବଦାନ ଦେବା ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ "ଗୁଣ୍ଡୁଚି"ର ନିଷ୍ଠା ଓ ଅଭିମାନ ନେଇ ଏ ଲେଖକ ଆଗେଇଥିଲେ । ଏହାର ଏକ ଦିଗରେ ପରିଣାମସ୍ୱରୂପ 'କୋଶଳ ସାହିତ୍ୟ ସମାଜ'ର ସମ୍ପାଦକ ଭାବେ ଅନେକ ସୁନାମଧନ୍ୟ ସମାଲୋଚକମାନଙ୍କ ସହଯୋଗରେ ସମ୍ବଲପୁର ଠାରେ ଦୁଇବର୍ଷ କାଳ ଯେଉଁ ପାକ୍ଷିକ ସାହିତ୍ୟ ସଭା ଆୟୋଜନରେ ସେ ଲିପ୍ତ ଥିଲେ ସେହି ଆଲୋଚନା ସବୁର ଏକ ଅଂଶ "ସାହିତ୍ୟ" ନାମକ ପୁସ୍ତକରେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ ଲାଭ କରିଛି । ପୁଣି ଅନ୍ୟ ପକ୍ଷରେ ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ପ୍ରଚେଷ୍ଟାର ପରିଣତିରେ ବିଭିନ୍ନ ସାହିତ୍ୟ ପତ୍ରିକାରେ ଲିଖିତ ପ୍ରବନ୍ଧମାନ ସାମୟିକ ଭାବେ ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇଥିଲେ । ତନ୍ମଧ୍ୟରୁ ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟ ଇତିହାସର ଏକ କ୍ରାନ୍ତିକାଳୀ ସମୟର ପ୍ରତିନିଧିତ୍ୱ କରୁଥିବା ଲେଖାଗୁଡ଼ିକର ଏକତ୍ର ସଙ୍କଳନ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ଏହି ପୁସ୍ତକଟି ପ୍ରସ୍ତୁତ କରାଯାଇଛି ।

ଆଧୁନିକ କାଳରେ ସାହିତ୍ୟ ସମାଲୋଚନାର ଅନେକ ପଦ୍ଧତି ବା ଆଦର୍ଶ ବିଶ୍ୱ ସାହିତ୍ୟରୁ ଆହରଣ କରିବାର ସୁଯୋଗ ଆମେ ପାଇଛୁଁ । ରସ ନିଷ୍ପତ୍ତି ତଥା ସୂକ୍ଷ୍ମ ଆଳଙ୍କାରିକ ବିଚାର ବିଶ୍ଳେଷଣର ଅବଲମ୍ବନରେ ଆଧୁନିକ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ସମାଲୋଚନାରେ ଥିବା ଅପୂର୍ଣ୍ଣତାକୁ ଦୂର କରିବାର

ଅବସର ମଧ୍ୟ ଆମର ରହିଛି । ଏ ସବୁ ସତ୍ତ୍ୱେ କିନ୍ତୁ ଓଡ଼ିଆ ସମାଲୋଚନା ମୌଳିକତା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବୈଚିତ୍ର୍ୟହୀନ ଭାବେ ମାତ୍ର ବାହ୍ୟତଃ ଏକ ରସପ୍ରଧାନ ଓ ଗତି ଚଞ୍ଚଳ ଆଡ଼ମ୍ବର ରକ୍ଷା କରି ଦୀର୍ଘଦିନ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ କେତେକ ଚିରାଚରିତ ଧାରଣାର ଉପାସକ ହୋଇ ରହିଥିଲା । ସୁରେନ୍ଦ୍ର ମହାନ୍ତିଙ୍କ ଗଭୀର ଅନ୍ତର୍ଦୃଷ୍ଟି ସଂପନ୍ନ ତଥା ବ୍ୟଞ୍ଜିତ ବିଶ୍ଳେଷଣ, ଗୌରୀକୁମାର ବ୍ରହ୍ମାଙ୍କ ଶାସ୍ତ୍ରୀୟ ତଥା ପାଣ୍ଡିତ୍ୟପୂର୍ଣ୍ଣ ଆଲୋଚନା ବା ନଟବର ସାମନ୍ତରାୟଙ୍କ ତଥ୍ୟନିଷ୍ଠ, ଦାୟିତ୍ୱସଂପନ୍ନ ସମାଲୋଚନା ଏ ସାହିତ୍ୟର ସାଧାରଣ ଗୁଣ ନ ଥିଲା । ପୁଣି ସେହି ଉଲ୍ଲିଖିତ ସମାଲୋଚନାର ସମସ୍ତ ଗୌରବ ସତ୍ତ୍ୱେ ତାହା ଯେ ଗତାନୁଗତିକ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣସବୁରୁ ନିଜକୁ ସର୍ବଥା ମୁକ୍ତ ରଖି ପ୍ରତିଟି କଳାକୃତିର ଏକକ ଅଭିନବ, ନିଜସ୍ୱବସ୍ତୁର-ଚିହ୍ନିତ ତଥା ଅନୁଶୀଳନାତ୍ମକ ଅଧ୍ୟୟନ କରିବାର ଅବିଚ୍ଛିନ୍ନ ପ୍ରୟାସ କରିଥିଲା ନିଃସନ୍ଦେହ ଭାବେ ଏ କଥା କୁହାଯାଇ ନ ପାରେ । ବିଗତ ଦଶନ୍ଧି ମଧ୍ୟରେ ହିଁ ଆପେକ୍ଷିକ ଭାବେ ଅଧିକ ପ୍ରସାରିତ କ୍ଷେତ୍ରରେ ପଦ୍ଧତି-ମୂଳକ ଗବେଷଣାପୁଷ୍ଟ ବସ୍ତୁର ବିମର୍ଶ ତଥା ନିବିଷ୍ଟଚିତ୍ତ ସମାଲୋଚନାର ବ୍ୟାପକ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ଦୃଷ୍ଟିଗୋଚର ହୁଏ । ପୂର୍ବର ଗତାନୁଗତିକ ସାହିତ୍ୟ ବସ୍ତୁର ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ଆମ ସମାଲୋଚନା ପାଇଁ କିଛି କାଳ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ବସ୍ତୁନିଷ୍ଠ ବା ଅନୁଶୀଳନାତ୍ମକ ସମାଲୋଚନା (Practical Criticism)ର ଉପପାଦ୍ୟଧର୍ମିତା ହିଁ ମୁଖ୍ୟଗୁଣ ରୂପେ ଅନୁସୃତ ହେବା କାମ୍ୟ ମନେ ହୁଏ । ଅନୁଶୀଳନାତ୍ମକ ସମାଲୋଚନା ମଧ୍ୟରେ ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟ ପରମ୍ପରାର ଗତି ପ୍ରକୃତି ଏ ଯାବତ୍ ସମ୍ୟକ ଭାବେ ରୂପାୟିତ ହୋଇ ନ ଥିବାରୁ ଉଭୟ ସୃଷ୍ଟିଧର୍ମୀ ଓ ସମାଲୋଚନା ସାହିତ୍ୟର ବିକାଶରେ ଅନେକ ଅସ୍ପଷ୍ଟତା, ଅସଂଲଗ୍ନତା ତଥା ବିଭ୍ରାନ୍ତ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ଐତିହାସିକ ତତ୍ତ୍ୱ, ମିଥ୍‌ତତ୍ତ୍ୱ ବା ନୂତନ ସମାଲୋଚନାର ଆଙ୍ଗିକ-ସର୍ବସ୍ୱତା ଆହରଣ କରି ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟରେ ତାର ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ପ୍ରୟୋଗ କରିବା ବର୍ତ୍ତମାନ ଯେତିକି ଆବଶ୍ୟକ ନୁହେଁ ତନ୍ମଧ୍ୟରୁ ସଂଗୃହୀତ କେତେକ ବିଶେଷ ମୌଳିକ ବସ୍ତୁର ପୃଷ୍ଠଭୂମିରେ ଅନୁଶୀଳନାତ୍ମକତାର ଆଶ୍ରୟ ନେଇ ଏକ ସ୍ୱଚ୍ଛନ୍ଦ ଐତିହାସିକ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ ଓ ସ୍ୱାଧୀନ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀର ବିକାଶ ଆମ ସମାଲୋଚନା ଜଗତରେ ଅଧିକ ସ୍ୱାଗତଯୋଗ୍ୟ ଏବଂ ଫଳପ୍ରଦ

ମନେହୁଏ । ଏହି ସଙ୍କଳନର ପ୍ରତ୍ୟେକ ପ୍ରବନ୍ଧ ପଶ୍ଚାତରେ ସେହି ଧରଣର ଆଭିମୁଖ୍ୟ ରହିଛି । ପ୍ରଥମ ପ୍ରବନ୍ଧ ପର ପ୍ରତ୍ୟେକଟିରେ ହୁଏତ ଗବେଷଣାତ୍ମକ ସୂଚନାପତ୍ର ଦିଆ ଯାଇ ନାହିଁ । କାରଣ ମାତ୍ର ଏତିକି ଯେ ସେହି ପ୍ରବନ୍ଧଟି 'ଗବେଷଣାତ୍ମକ' ଢଙ୍ଗରେ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରିବା ପାଇଁ ବରାଦ ଥିଲା । ଅନ୍ୟ ସମସ୍ତ ପ୍ରବନ୍ଧର ପ୍ରସ୍ତୁତିରେ ଠିକ୍ ସମାନ ଧରଣର ପରିଶ୍ରମ କରାଯାଇଥିବାରୁ ସେ ସବୁ ପାଇଁ ମଧ୍ୟ ଅନୁରୂପ ସୂଚନାପତ୍ର ଖଞ୍ଜାଯାଇ ପାରିଥାନ୍ତା । ମାତ୍ର ମୂଳ ପ୍ରକାଶନର ସ୍ୱରୂପରେ କୌଣସି ବିଶେଷ ପରିବର୍ତ୍ତନ କରିବାର ଆବଶ୍ୟକତା ଉପଲବ୍ଧି ହୋଇ ନ ଥିବାରୁ ସେପରି ପଦକ୍ଷେପ ନିଆଯାଇ ନାହିଁ ।

ଉକ୍ତ ପୁସ୍ତକର ଅନୁସନ୍ଧାନ କ୍ଷେତ୍ର ବିଂଶଶତାବ୍ଦୀର ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ଆଦ୍ୟ ପ୍ରବର୍ତ୍ତକମାନଙ୍କ ନିକଟରେ ହିଁ ସୀମିତ । ହୁଏତ ସମସାମୟିକ ସାହିତ୍ୟର ବିଚାର ଅନେକଙ୍କୁ ଅଧିକତର ଜରୁରୀ ତା ଆକର୍ଷଣୀୟ ମନେହେବ । କେହି ବି ବିଚାର କରି ପାରନ୍ତି ଯେ, ସାଂପ୍ରତିକ ସମାଲୋଚକ ପକ୍ଷରେ, ବିଶେଷତଃ ଇଂରାଜୀ ସାହିତ୍ୟର ଗ୍ରନ୍ଥ ପକ୍ଷରେ ସମସାମୟିକ ଲେଖକ ଓ ପାଠକ ମଧ୍ୟରେ ମଧ୍ୟସ୍ଥତା କରିବା ଅଧିକ ପ୍ରୟୋଜନୀୟ । ସେଭଳି ବିଚାରରେ ସଂକୀର୍ଣ୍ଣ ମାତ୍ର ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତତା ଅବଶ୍ୟ ରହିଛି । ମାତ୍ର, ଏକ ପକ୍ଷରେ, ପୁରାତନ ସାହିତ୍ୟର ଯଥାଯଥ ବିଚାର ଅଭାବରେ ଆଧୁନିକ ସାହିତ୍ୟ ଦୋଷଦୁଷ୍ଟ ହେବାର ଆଶଙ୍କା ଥାଏ । ସେହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଅନ୍ତତଃ ଅଭ୍ୟୁଦୟ ସାହିତ୍ୟ ପରମ୍ପରା ଉପରେ ଗମ୍ଭୀରତର ଅନୁଧ୍ୟାନର ଆବଶ୍ୟକତା ସର୍ବସାଧାରଣରେ ସ୍ୱୀକୃତ । ଅପର ପକ୍ଷରେ, "All history is contemporary history" ନ୍ୟାୟରେ ଏହା ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ ଭାବେ କୁହାଯାଇପାରେ ଯେ, ଆଲୋଚ୍ୟ କଳାକୃତି ଯେ କୌଣସି ଯୁଗର ହେଉନା କାହିଁକି ତା'ର ସାମ୍ପ୍ରତିକ ସମାଲୋଚନା ସର୍ବଥା ସମସାମୟିକ ସାହିତ୍ୟରେ ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଅଙ୍ଗରୂପେ ସଂଯୋଜିତ ହୋଇ ତାହାକୁ ପରୋକ୍ଷରେ ପ୍ରଭାବିତ କରିବ । ସାହିତ୍ୟ ତା'ର ଆବେଦନରେ ସର୍ବଦା ବିସ୍ମୟକର ଭାବେ ଆଧୁନିକ; ଆଧୁନିକତା ବସ୍ତୁତଃ ସାହିତ୍ୟର ଚିରନ୍ତନ ଗୁଣ । ସେହି ସାହିତ୍ୟର ନୂତନ ଆବିଷ୍କାର, ପୁନର୍ମୂଲ୍ୟାୟନ ଓ ପୁନଃପ୍ରତିଷ୍ଠାର ଆବଶ୍ୟକତା ପ୍ରତିଟି ଯୁଗ

ନୂଆ କରି ଅନୁଭବ କରେ । ତେଣୁ ଆଧୁନିକ ସମାଲୋଚନା ରାଧାନାଥଙ୍କୁ ନେଇ ହେଉ ବା ରମାକାନ୍ତଙ୍କୁ ନେଇ ହେଉ ତାହା ସମଭାବରେ ଆଧୁନିକ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ ଓ ସାହିତ୍ୟିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧର ପ୍ରତିଷ୍ଠା ଓ ସମ୍ପ୍ରସାରଣରେ ସହାୟକ ହେବ । ଆପେକ୍ଷିକ ଭାବେ ଆଲୋଚିତ ସ୍ରଷ୍ଟାଗଣଙ୍କର, ଶିଳ୍ପସମୀକ୍ଷା ଅଧିକତର ଜରୁରି ମନେକରିଥିବାରୁ ଲେଖକ ତା'ର ପ୍ରଥମ ଅଭିନିବେଶ ସେମାନଙ୍କ ଉପରେ କେନ୍ଦ୍ରୀଭୂତ କରିଛି ।

ଏ ପ୍ରବନ୍ଧ ଗୁଡ଼ିକର ମୂଲ୍ୟ ସମ୍ପର୍କରେ ଲେଖକ ଯଥେଷ୍ଟ ସନ୍ଦିଗ୍ଧ ଥିଲାବେଳେ ତହିଁର ଦୁର୍ବଳତା ସମ୍ପର୍କରେ ସେ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ନିଶ୍ଚିତ । ତାହା ହୋଇଛି ଶୈଳୀ ସମ୍ପର୍କୀତ । ଶୈଳୀର ସ୍ୱଚ୍ଛନ୍ଦ ପ୍ରଭାବ, ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଭାଷା, ବକ୍ତବ୍ୟ ପ୍ରକାଶର ଅବଚ୍ଛିନ୍ନ ସାବଲୀଳତା ହିଁ ପାଠକ ଓ ଲେଖକ ମଧ୍ୟରେ ସହୃଦୟତା ତଥା ସମତତ୍ତ୍ୱତାର ସମ୍ବନ୍ଧ ସ୍ଥାପନ କରିଥାଏ । ରଚନା-ଶୈଳୀର ସେହି ଶକ୍ତି ଅଭାବରେ ଆଲୋଚନାର ଯାହାକିଛି ସାରବତ୍ତା ଥାଉନା କାହିଁକି ତାହାପ୍ରତି ପାଠକ ଉଦାସୀନ ଓ ଅମନୋଯୋଗୀ ହେବାର ଯଥେଷ୍ଟ ସମ୍ଭାବନା ଥାଏ । ତେଣୁ ଅନେକ ସ୍ଥଳରେ ଏକ ଲୋଭନୀୟ, ଅନ୍ତରଙ୍ଗ ଶୈଳୀର ଅଭାବ ଫଳରେ ସଂଯୁକ୍ତ ପ୍ରବନ୍ଧଗୁଡ଼ିକର ଯଥାର୍ଥ ଅବବୋଧ କେତେକାଂଶରେ ପାଠକର ଧୈର୍ଯ୍ୟ ଓ ସମ୍ବେଦନଶୀଳତା ଉପରେ ନିର୍ଭର କରେ । ଆଶା, ପୁସ୍ତକଟି ଉଦାର ସୁଧୀସମାଜ ଠାରୁ ଏ ଧରଣର ସହାନୁଭୂତି ଲାଭ କରିବ ।

—ଓଁ ତତ୍ ସତ୍—



ଅନୁକ୍ରମଣିକା



"ଚିଲିକା" ଓ ରାଧାନାଥ

କାବ୍ୟ ବିଚାର

ନିଜର କାବ୍ୟ-କଳା ଉପରେ ରାଧାନାଥଙ୍କର ଦୁଇଟି ମନ୍ତବ୍ୟ ବିଶେଷ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ । ପ୍ରଥମଟିରେ ସେ ସ୍ୱୀକାର କରିଛନ୍ତି ଯେ କଳ୍ପନାରୁ ନୂତନ କାବ୍ୟ-ବସ୍ତୁ ସଂଗ୍ରହ କରିବାରେ ସେ ଅସମର୍ଥ ।

"ନୂଆ ଘଟଣା କଳ୍ପନାରୁ ଉଦ୍ଭାବନ କରି ଲେଖିବା ମୋ ଭଳି ଲୋକର ସାଧ୍ୟାତୀତ ।୧

ଅପରଟିରେ ସେ କହିଛନ୍ତି :

"ମୋର ରଚନା ସହିତ ଜୀବନର କୌଣସି ସମ୍ପର୍କ ନାହିଁ । ମୁଁ କେବଳ ବହିଃସଂସାରର ପ୍ରାକୃତିକ ଦୃଶ୍ୟର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଦେଖି ବ୍ୟାପୃତ ଥିଲି । × × ମୋର ଓଡ଼ିଆ କାବ୍ୟଗୁଡ଼ିକ ଉତ୍କଳୀୟ ପ୍ରକୃତିର ପ୍ରତିକୃତି କହିଲେ ମଧ୍ୟ ଚଳେ ।"୨

ସ୍ୱୀୟ କଳ୍ପନା-ପ୍ରସୂତ ନୂତନ କାବ୍ୟବସ୍ତୁ ପରିବେଷଣ ନ କଲେ ଯେ କବି-ପ୍ରତିଭାରେ ଦାରିଦ୍ର୍ୟ ସୂଚିତ ହେବ, ଏପରି ସମ୍ଭାବନାର କୌଣସି ତାତ୍ତ୍ୱିକ କାରଣ ନ ଥାଇପାରେ । ପାଶ୍ଚାତ୍ୟଦେଶର ହୋମର, ଭର୍ଜିଲ, ଦାଁତେ, ଶେକ୍ସ୍‌ପିଅର, ମିଲଟନ୍, ତଥା ଭାରତୀୟ କାବ୍ୟ-

ପରମ୍ପରାରୁ ଅଧିକାଂଶ ମହାନ୍ କବି "ନୂଆ ଘଟଣା କଳ୍ପନାରୁ ଉଦ୍ଭାବନ କରି" ଲେଖୁ ନ ଥିଲେ । ସୁବଦ୍ଧତ ଘଟଣାର ରୂପାୟନ ଉଭୟ ଗ୍ରୀକ୍ ଏବଂ ଭାରତୀୟ କାବ୍ୟାଦର୍ଶର ଏକ ମୁଖ୍ୟ ଗୁଣ ଥିଲା । ଠିକ୍ ସେହିଭଳି ମଣିଷର ସମସାମୟିକ ସାମାଜିକ ଓ ଐତିହାସିକ ପରିସ୍ଥିତିକୁ କେନ୍ଦ୍ର କରି କାବ୍ୟ ରଚନା କରିବା ମଧ୍ୟ ବିଶ୍ୱର ଅଧିକାଂଶ କବିଙ୍କର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ବା ପ୍ରବୃତ୍ତି ନ ଥିଲା । କିନ୍ତୁ ସେହି ପୁରାତନ କାବ୍ୟ ପରମ୍ପରାର ପରିବର୍ତ୍ତିନ କାଳରେ କବି-କଳ୍ପନାର ଏକ ବିଶ୍ୱସ୍ତ, ଅନ୍ତରଙ୍ଗ ପ୍ରତିଫଳନ ପାଇଁ ନୂତନ ଘଟଣା-ବିନ୍ୟାସ (ଘଟଣା, କାହାଣୀ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ନୁହେଁ) ଏବଂ ସାମ୍ପ୍ରତିକ ଜୀବନର ବାସ୍ତବ-ଚିତ୍ରରୁ କାବ୍ୟ-ପ୍ରେରଣାର ବିକାଶ, ଏ ଉଭୟ ବିଷୟ ଉପରେ ବିଶେଷ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଇଛି । ଏଣୁ 'ଆଧୁନିକ' ଓଡ଼ିଆ କବିତାର ଆଦ୍ୟଗୁରୁ ଭାବେ ସମ୍ମାନିତ ରାଧାନାଥଙ୍କର ଏହି ଦୁଇଟି ଅଭାବ ତାଙ୍କ କବିପ୍ରତିଷ୍ଠାରେ ବ୍ୟାଘାତ ଆଣିବା ସ୍ୱାଭାବିକ ।

ଏହି ବିଚାରର ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ରାଧାନାଥ କାବ୍ୟ-ଜଗତରେ "ଚିଲିକା" ଓ "ଦରବାର" କାବ୍ୟର ସ୍ଥାନ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଅଟେ । ଗୋଟିକରେ କବିଙ୍କର ସ୍ୱୟଂସଂପୂର୍ଣ୍ଣ କଳ୍ପନା-ବିଳାସ ଓ ଅପରଟିରେ ସାମାଜିକ ଓ ସାଂସ୍କୃତିକ ଜୀବନର ଅଧୋଗତି ବିପକ୍ଷରେ ତୀବ୍ର ପ୍ରତିକ୍ରିୟାର ଯଥେଷ୍ଟ ଶକ୍ତିଶାଳୀ କାବ୍ୟ ରୂପ ପରିବେଶିତ । "ଚିଲିକା" ମଧ୍ୟରେ ପୁରାତନ କିମ୍ବଦନ୍ତୀ ବା ଇତିହାସର ଯେଉଁ ଅବତାରଣା ସଂଘଟିତ ହୋଇଛି ତାହା "ଚିଲିକା" ଆବେଗର ଏକ ନିଜସ୍ୱ, ବଳିଷ୍ଠ କାବ୍ୟସଂଯୋଜନାର ଅନ୍ତର୍ଭୁକ୍ତ । କାବ୍ୟସୌଧର ତାହା ଏକ ସୁସଂଯୋଜିତ ଅଂଶ, ତାହାର ଭିତ୍ତିପ୍ରସ୍ତର ମାତ୍ର ନୁହେଁ । ପୁଣି କବି "ବହିଃସଂସାରର ପ୍ରାକୃତିକ ଦୃଶ୍ୟର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଯେନ ବ୍ୟାପୃତ" ଥିଲେ ସୁଦ୍ଧା ଚିଲିକାର ବିବିଧ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ-ବର୍ଣ୍ଣନା ମଧ୍ୟ କାବ୍ୟଟିର ଏକ ବିଶିଷ୍ଟ ଉପାଦାନ ମାତ୍ର । ରାଧାନାଥ ପ୍ରକୃତି-ଚିତ୍ରଣ ଅନ୍ୟତ୍ର "ପ୍ରତିକୃତି" ସୃଷ୍ଟି କିମ୍ବା ବର୍ଣ୍ଣନାର ମାଧ୍ୟମ ମାତ୍ର ହୋଇଥିଲେ ସୁଦ୍ଧା "ଚିଲିକା"ରେ ବାହ୍ୟ-ପ୍ରକୃତି ଯେ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ରୂପେ କବିଙ୍କ ନିବିଡ଼ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ-ଆବେଗ ପ୍ରକାଶ କରିବାର ଏକ ବିପୁଳ ମାଧ୍ୟମ ଭାବେ ଅଧିକତର ସଫଳତା ହାସଲ କରିଛି; ଏହି ବିଷୟରେ ସମସ୍ତେ ଏକମତ

ହୋଇଥିବା ଜଣାପଡ଼େ । କିନ୍ତୁ ବାହ୍ୟ-ପ୍ରକୃତି ଓ କାବ୍ୟ-ରସର ଗଭୀର ସମ୍ପର୍କ ଅପେକ୍ଷା ରାଧାନାଥ-ସାହିତ୍ୟ ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ଏହାର ଏକ ଅଧିକ ଚିତ୍ତାକର୍ଷକ ଗୁଣ ଆମେ ପାଉଁ । କାରଣ ଏଠାରେ ପ୍ରକୃତିର ସେହି ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟବୋଧ ଏକ ଗଭୀରତର, ବ୍ୟାପ୍ତ ଆବେଗର ଅଙ୍ଗ ଭାବରେ ମୂର୍ତ୍ତି । "ଚିଲିକା"ର ବିଷୟବସ୍ତୁ ସଂଯୋଜନା ଓ ଆବେଗର କ୍ରମପରିଣତି ଲକ୍ଷ୍ୟ କଲେ ଅବଶେଷରେ ଚିଲିକା କେବଳ ଗୋଟିଏ ଦୃଶ୍ୟ-ପଟରୁ ଉନ୍ନୀତ ହୋଇ ଏକ ମନୋଜ୍ଞ ପ୍ରତୀକ ତଥା ଏକ 'ମିଥ୍'ର ଅବଲମ୍ବନ ହୋଇଉଠେ, ଏବଂ ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଉଚ୍ଛ୍ୱାସ ସେଥିରେ କେବଳ ଏକ ବିପୁଳ, ସାମୂହିକ ପ୍ରତିଶ୍ରୁତିର ରୂପ ନିଏ, ତାହା ହିଁ ବୋଧହୁଏ କାବ୍ୟଟିର ମୁଖ୍ୟ ଆକର୍ଷଣ ଓ ଗୌରବ ।

ଏହି ପ୍ରତିଶ୍ରୁତି ବା କଳାଦୃଷ୍ଟିରୁ ଯାହାକୁ ପ୍ରତୀକ ବା ମିଥ୍‌ର ଅବଲମ୍ବନ ବୋଲି କୁହାଯାଇଛି, ସିଧାସଳଖ ଭାବେ କହିବାକୁ ଗଲେ ତାହାକୁ କବିଙ୍କର ଜାତୀୟତାବୋଧ ବୋଲି କୁହାଯିବ । କିନ୍ତୁ ରାଧାନାଥ-କାବ୍ୟରେ ସର୍ବତ୍ର ରହିଥିବା ଜାତୀୟତାର ସଙ୍କେତ ଏବଂ "ଚିଲିକା"ର ଜାତୀୟଭାବ ମଧ୍ୟରେ ପାର୍ଥକ୍ୟ ମୌଳିକ ଧରଣର ଅଟେ । କାବ୍ୟଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏ ପାର୍ଥକ୍ୟର ଅବବୋଧ ବିଶେଷ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ । ରାଧାନାଥଙ୍କର ଉତ୍କଳୀୟ ପ୍ରକୃତି-ବର୍ଣ୍ଣନ, ଉତ୍କଳ ଭାରତୀ ତଥା ଉତ୍କଳର ଗୁଣୀ ମନୀଷୀମାନଙ୍କର ଯଶୋଗାନ, ଦେଶୀୟ କିମ୍ବଦନ୍ତୀର ଆଧାରରେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ କାବ୍ୟ-ବସ୍ତୁର ଏକ ଓଡ଼ିଆ ସଂସ୍କରଣ କରିବାର ପ୍ରଚେଷ୍ଟା, ଓଡ଼ିଆ ଭାଷାର ପ୍ରସାର ଓ ପ୍ରଗତି ପାଇଁ ତାଙ୍କର ଅବଦାନ, ଏସବୁ ବିଭିନ୍ନ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ରାଧାନାଥଙ୍କର ଜାତୀୟତା ଉପରେ ପ୍ରଭୂତ ଆଲୋଚନା କରାଯାଇଛି ୩ । "ଚିଲିକା" କାବ୍ୟର ବିଭିନ୍ନ ଅଂଶରେ ଆସିଥିବା ଦେଶପ୍ରାଣତାର ସ୍ୱର ଉପରେ ମଧ୍ୟ ବିଭିନ୍ନ ଆଲୋଚନା ରହିଛି ୪ । କିନ୍ତୁ "ଚିଲିକା"ର ବିଭିନ୍ନ କାବ୍ୟବସ୍ତୁର ଗୁମ୍ଫନରେ ଏହି ଦେଶପ୍ରାଣତାର ମୂଳଭିତ୍ତିକ କାର୍ଯ୍ୟ, ଏବଂ ତାହାର ଆବେଗ ଓ କଳା-ପରିଣତି ପଶ୍ଚାତରେ ଏହାର ପ୍ରଧାନ ଭୂମିକା ସମ୍ପର୍କରେ ଉପଯୁକ୍ତ ଆଲୋଚନା ଏ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ହୋଇ ନ ଥିବା ମନେହୁଏ । ରାଧାନାଥ-କାବ୍ୟ ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ "ଚିଲିକା"ର ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟର ଏକ ମୁଖ୍ୟ କାରଣ ହେଲା

ଚିଲ୍କାରେ ଥିବା ନାଗ୍ଥପୁ ଆବେଗର ଏକ ଅପ୍ରତ୍ୟାଶିତ ଏବଂ ସ୍ଵତଃସ୍ଫୂର୍ତ୍ତ ସଫଳ କାବ୍ୟିକ ପ୍ରକାଶ । "ଚିଲିକା"ର ଅନ୍ୟ ଏକ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ଏହି ଯେ ସେଥିରେ ରାଧାନାଥ କାବ୍ୟର ବିଭିନ୍ନ ବିଭାବ ଏବଂ ଅଭାବ ସବୁର ଏକ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ, ଘନୀଭୂତ ଏବଂ ସ୍ଥାନେ ସ୍ଥାନେ ମନୋରମ ଭାବେ ପରିବର୍ତ୍ତିତ ରୂପର ଚିତ୍ର ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଏଣୁ କବିତାଟିର ବିବର୍ତ୍ତନର ଚିତ୍ର ତଥା ସମଗ୍ର ରାଧାନାଥ-କାବ୍ୟକଳାର ଏକ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ବିଗ୍ରହର ସକାଶେ ଉଦ୍ଦେଶ୍ଯିତ ଅନୁଶୀଳନ କରାଯାଉଛି ।

କାବ୍ୟର ପ୍ରଥମ ତିନୋଟି ପଦରେ ହିଁ କବି ତାଙ୍କ ଚିଲିକା-ବର୍ଣ୍ଣନାର ତିନୋଟି ମୁଖ୍ୟ ମାର୍ଗ ସୂଚାଇଛନ୍ତି ୫ । "ଉତ୍କଳ-କମଳା-ବିଳାସ-ଦୀର୍ଘିକା" ରୂପେ ପୁରାଣ ଉପଯୁକ୍ତ ବର୍ଣ୍ଣନା, "ଉତ୍କଳର ଗୁରୁ ଅଳଙ୍କାର" ରୂପେ ନିସର୍ଗ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟର ବାସ୍ତବ ପରିଚୟ ଏବଂ "ଭାବୁକ-ମାନସ-ଉଲ୍ଲାସି" ରୂପେ ତାହା ସଂପୃକ୍ତ କରୁଥିବା କେତେକ ଗାଥାର ଅନୁଭାବନାର ଚିତ୍ର—ଏହି ତିନୋଟି ଗୁଣ ବା ସ୍ୱର ଆମେ କବିତାର ବିଭିନ୍ନ ଅଙ୍ଗରେ, ପର୍ଯ୍ୟାୟକ୍ରମେ ବିଭିନ୍ନ ପରିମାଣ ଓ ଭିନ୍ନ ସଂଯୋଜନା ମଧ୍ୟ ଦେଇ ପାଇବା । ଚତୁର୍ଥ ପଦଠାରୁ ଏକାଦଶ ପଦ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ପୌରାଣିକ ସ୍ୱର ମୁଖ୍ୟ । ସୁରାଙ୍ଗନାଗଣଙ୍କର ଦର୍ପଣର ଚିତ୍ର, ପକ୍ଷଚ୍ଛେଦ-ଶଙ୍କା ଭୟରେ ପର୍ବତସବୁ ଲୁକ୍କାୟିତ ହେବା ଏବଂ ଜଗବନ୍ଧୁଙ୍କ ପ୍ରସାଦରୁ ଆଶ୍ୱସ୍ତ ହୋଇ ନିଜକୁ ସୁବର୍ଦ୍ଧିତ କରିବା ଓ ସଲିଳ ମଧ୍ୟରୁ ଶ୍ରୀବତ୍ସ ଉତ୍‌ଥିତ ହେବାର ଚିତ୍ର ପ୍ରଭୃତି ମଧ୍ୟରେ ନାସି, ନଳବନ, ଶୈଳ ଇତ୍ୟାଦିର ବାସ୍ତବତା ଲୁଚିଯାଇ କବିତାର ପ୍ରାରମ୍ଭରେ ପୁରାଣ ସୁଲଭ କଳ୍ପନା ଓ ପୌରାଣିକ ବିଶାଳତା ଏବଂ ମହାନତାର ଏକ ସ୍ୱର ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହୋଇଛି । ପର ତେରଟି ପଦରେ ଏକ ଭିନ୍ନ ସ୍ୱର ମଧ୍ୟ ଦେଇ ଚିଲିକା "ଖାର" ଓ "ମାର"ର ଏକ ପ୍ରାରମ୍ଭିକ ଟିପ୍ପଣୀ ଶେଷ ହୁଏ—"ଏ ମାନ ତୋହର ଶୋଭା-ଉପାଦାନ" । ଏଠାରେ କବି ଏକ "ପ୍ରକୃତ" ବା ଯଥାସମ୍ଭବ ବାସ୍ତବ-ଚିତ୍ର ଦେବାରେ ସଚେଷ୍ଟ । ମଝିରେ "ଶୁଭ୍ର-ଶକ୍ତିଶାଳୀ ପୁଳିନ", "ଆଶ୍ରମ" ଶବ୍ଦର ଧ୍ୱନି, "ଫଣିପତି-ଫଣା ମଣି"ରେ ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ ମୀନଗଣ ଓ "ଗଡପଥେ ଯାହା ପରଶକ୍ତି ଭାନୁ" ମୃତ୍ୟୁର ପୌରାଣିକ ସ୍ୱର ସହିତ ସମ୍ପର୍କ ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରେ, ଏବଂ ଦ୍ୱାଦଶ ଓ ଚତୁର୍ଦ୍ଦଶ

ପଦର କବି-କଳ୍ପନା ଓ ପ୍ରଶ୍ନକାରୀ ମଧ୍ୟରେ ସୃଷ୍ଟି ହେଉଥିବା ଅନୁଭାବନାର ସ୍ୱର "ମୂର୍ତ୍ତିମନ୍ତ ଭବଭଙ୍ଗୁରତା ପ୍ରତିଧ୍ୱନିଛନ୍ତିଲେ" କଥା କହୁଥିବାର ବର୍ଣ୍ଣନା ମାଧ୍ୟମରେ କ୍ରମଶଃ ସ୍ପଷ୍ଟତର ହୁଏ । ଏହାପରେ ଆସେ କବିତାର ପ୍ରଥମ ଗତିର ସମାପ୍ତି—

"ଏତେ ଛବି ଯେଣୁଁ ଏକଧାରେ ଠୁଳ
ଛବିଳ ଉତ୍କଳେ ତୋ ଛବି ଅତୁଳ ।"

ପ୍ରଥମ ଛଟୋଟି ପଦରେ "ଉତ୍କଳ" ଶବ୍ଦର ବାରମ୍ବାର ବ୍ୟବହାରଠାରୁ ଏ ପଦର "ଉତ୍କଳ" ଶବ୍ଦ ପାଖରେ କବିତାର ପ୍ରଥମ ଗତି ଯେପରି ଗୋଟିଏ ବୃତ୍ତ ଶେଷକରେ ଓ ପରେ ପରେ ଖୁବ୍ ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ ଭାବେ ଦ୍ୱିତୀୟ ସୋପାନର କଥାବସ୍ତୁର ବିକାଶ ଘଟାଏ । ଚିଲିକାର ଛବି କେବଳ ଛବିଳ ଉତ୍କଳରେ କାହିଁକି ସମଗ୍ର ଭାରତରେ ସୁଦ୍ଧା ଅନନ୍ୟ । ଏହି ବିଷୟବସ୍ତୁର ସମ୍ପ୍ରସାରଣ କବିତାର ଦ୍ୱିତୀୟ ଗତିର ଲକ୍ଷ୍ୟ ।

ସେହି ଦ୍ୱିତୀୟ ପର୍ଯ୍ୟାୟକୁ ଯିବା ପୂର୍ବରୁ ରାଧାନାଥ-କାବ୍ୟ ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ଏହି ପଚାଶ ଗୋଟି ପଦରେ ମିଳୁଥିବା ପ୍ରକୃତି-ବର୍ଣ୍ଣନାର ଗୁଣ ସମ୍ପର୍କରେ କିଛି ଆଲୋଚନା ପ୍ରାସଙ୍ଗିକ ହେବ । ନିଖୁଣ, ବାସ୍ତବଚିତ୍ର ଏବଂ ପୁରାଣ ସୁଲଭ ବର୍ଣ୍ଣନା, ଏଭଳି ଦୁଇଟି ପରସ୍ପର ବିପରୀତଧର୍ମୀ ଗୁଣ ଏଠାରେ ସମନ୍ୱିତ । ଏ ଉଭୟ ଗୁଣ ରାଧାନାଥ କଳ୍ପନା ଏବଂ ପ୍ରକୃତି ଚିତ୍ରର ଚିର ସହଚର ।

ଏକ ଅବିକଳ, ବାସ୍ତବ, ପୂର୍ଣ୍ଣାଙ୍ଗ ଚିତ୍ର ଆଙ୍କିବାର ମୋହ ସବୁ ସମୟରେ ରାଧାନାଥଙ୍କର ବଳବତ୍ତର ଥିଲା ତାଙ୍କ କାବ୍ୟରେ ଏହାର ସଫଳ ସଂଯୋଜନା ତଥା କଳାଦୃଷ୍ଟିରୁ ଦୋଷାବହ ବ୍ୟବହାରର ଅନେକ ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ ମିଳେ । ଗଙ୍ଗେଶ୍ୱରଙ୍କ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ସୂଚାଇବାରେ ମହାକାବ୍ୟ-ସୁଲଭ ବନ୍ଧନମୁକ୍ତ ଭୌଗୋଳିକ କ୍ଷେତ୍ରର ବିପୁଳ, ବାସ୍ତବ ବର୍ଣ୍ଣନା, "ମହାଯାତ୍ରା"ର ସହଧର୍ମୀ ବର୍ଣ୍ଣନା, ପ୍ରସଙ୍ଗର ଔଚିତ୍ୟ ଦୃଷ୍ଟିରୁ କାବ୍ୟର ସମୃଦ୍ଧି ଆଣେ । ଅପର ପକ୍ଷରେ, ସେହି ଟିକିନିଖି ବର୍ଣ୍ଣନାର ଆକର୍ଷଣ ରାଧାନାଥ-କବିତାର ଅନେକ ସ୍ଥଳରେ ସମ୍ବାଦପତ୍ରର ବିବରଣୀ ଭଳି

ରସସ୍ଥାନ ଓ କଳା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଅସଙ୍ଗତ ଅବସ୍ଥା ମଧ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି କରେ । ଏ ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ଜୀବନଚରିତ, ସାମାଜିକ ବ୍ୟବହାର, ଏବଂ ଅନୁଭୂତିର ରୂପାୟନରେ କେତୋଟି ଅସନ୍ତୋଷଜନକ ବର୍ଣ୍ଣନାର ଉଦାହରଣ ନିଆଯାଇପାରେ । ଯଥା—

(୧) "ନନ୍ଦକେଶ୍ୱରୀ" କାବ୍ୟର ପ୍ରାରମ୍ଭରେ ଗଙ୍ଗେଶ୍ୱରଙ୍କ ସୈନ୍ୟଶିବିରର ଚିତ୍ରରେ "ତାଳି ଦେଉଛନ୍ତି ଦର୍ଶକ ମଣ୍ଡଳୀ"; "କାହିଁ ଅଶ୍ୱାରୋହୀ··· ଦିଅଇ ଚକ୍କର"; "କାହିଁ ଅବା ଗଳ୍ପ କରୁଛନ୍ତି ଥୋକେ", "ହିଙ୍କା କଣା ଲାଗିଅଛି ନାନା ଛନ୍ଦେ"; ଇତ୍ୟାଦି ।

(୨) "ବହୁଦୂରରେ ଯାଇ ଗୃଦ୍ଧ ବାହୁଡ଼ି ଫିବାକୁ
ରାଜାଙ୍କ ବିନୟ ବାଣୀ ଶୁଣି ପୁନଃ ପୁନଃ
"ଆଉ ଖଣ୍ଡେ" "ଆଉ ଖଣ୍ଡେ" କହି କଲେ
ଅଳି ।"

(ମହାଯାତ୍ରା, ପ୍ରଥମସର୍ଗ)

(୩) "ମହେନ୍ଦ୍ରଗିରି" ରେ,
"ଛଅସ୍ତର ଗିରି ଲଂଘି ପରେ ପରେ
ଉଠିଲି ଶେଷେ ମୁଁ ମହେନ୍ଦ୍ର-ଶିଖରେ,
ବାଜେ ଦେହ ଥରି ଉଠେ ହିବା ଭାଗେ,
ଓଳକ ଭିତରେ ବୈଶାଖ କି ମାଘେ ।"

ପ୍ରତ୍ୟେକଟିରେ ବର୍ଣ୍ଣନାର ବାସ୍ତବତା ଫୁଟାଇବାକୁ ଯିବା ଫଳରେ ସମ୍ପୃକ୍ତ କାବ୍ୟସ୍ୱର ବିପର୍ଯ୍ୟସ୍ତ ହୋଇଥିବା ମନେ ହୁଏ । କବି ଜୀବନର ପରିଣତ ସମେ ଏ ବିଷୟରେ ରାଧାନାଥ ଅଧିକ ସଯତ୍ନ ବା ସତର୍କ ହୋଇଥିବାର ମଧ୍ୟ ବୋଧ ହୁଏନାହିଁ । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ ଗଙ୍ଗେଶ୍ୱରଙ୍କ ସହିତ ଦୂରଦୂରାନ୍ତରୁ ଆସିଥିବା ସୈନ୍ୟମାନଙ୍କର ବର୍ଣ୍ଣନା ସ୍ଥଳରେ ରାଧାନାଥ ଯେତେଗୁଡ଼ିଏ ଭୌଗୋଳିକ କ୍ଷେତ୍ରର ବର୍ଣ୍ଣନା ଦିଅନ୍ତି, ତାହାର ବାସ୍ତବତା ମଧ୍ୟରେ ସୁଦ୍ଧା ଅଧିକାଂଶ ପଦର ନାଟକୀୟ ଔଚିତ୍ୟ

ରହିଛି । ଏକ ଉପ୍ୟାବଦ୍ଧ ସଂଗ୍ରାମର ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ପ୍ରଣୟାର୍ଥିନୀ ନନ୍ଦକେଶ୍ୱରୀର ପ୍ରେମପିପାସାର କାହାଣୀ ହେଉଛି କାବ୍ୟଟିର ବିଷୟବସ୍ତୁ । ଏଣୁ,

"ଗ୍ରାମ୍ୟ ସୀମନ୍ତିନୀ-ନଶ-ଅଭିସାର
ଅନୁକୂଳ ବାଲି ସ୍ତୂପାବଳି ଯାର,"

ବା "ମାଳ୍ୟଗିରିବାସୀ ଦୃଢ଼ବର୍ଣ ଯୁଥାଙ୍କ" ପରି ଅନେକ ଗୁଡ଼ିଏ ସମାନ ଧରଣର ବର୍ଣ୍ଣନା ମାଧ୍ୟମରେ ଜାତୀୟ ପ୍ରଣୟଭାବ ଏବଂ ଉପ୍ୟାନକ ସଂଘର୍ଷର ଚିତ୍ର ନାଟକୀୟ ଗୁଣରେ ଋଦ୍ଧିମନ୍ତ ହୁଏ । କିନ୍ତୁ "ନନ୍ଦକେଶ୍ୱରୀ"—ପରି କାବ୍ୟ ଉପାଦାନରେ ଥିବା ବିଭିନ୍ନ ଭୌଗୋଳିକ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଚିତ୍ରର ନିଖୁଣତା ପ୍ରଶଂସନୀୟ ହେଲେ ହେଁ ତାହାର ରସ ସଙ୍ଗତି ବା ପ୍ରକାଶ ଶୈଳୀ ନେଇ ପାଠକ ସନ୍ତୋଷ ଲାଭ କରେ ନାହିଁ । କୌଣସି ପ୍ରସଙ୍ଗ କ୍ରମେ କିଛି ବାସ୍ତବ ତଥ୍ୟ ବା ଚିତ୍ର ମନକୁ ଆସିଲେ ରାଧାନାଥ ତାକୁ ଭାବଦୃଷ୍ଟିରୁ ପ୍ରସଙ୍ଗୋଚିତ ଓ ଶୈଳୀ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ରସାଳ କରି ନ ପାରିଲେ ସୁଦ୍ଧା ଯଥା ସମ୍ଭବ ଛନ୍ଦଗତ କରି ଥୋଇ ଦିଅନ୍ତି । "ଯଯାତି କେଶରୀ"ର ତୃତୀୟ ସର୍ଗରେ ଥିବା ଚତୁର୍ଥ ପଦ—

"ଗୁଳ୍ମାକୀର୍ଣ୍ଣ ଯାର ଅସଂଖ୍ୟ ଗୁମ୍ଫାରୁ
ବୋଧିସତ୍ତ୍ୱଙ୍କର ଶିଳା
ମୂର୍ତ୍ତିଏ ଦେଖନ୍ତି ଯୁଗେ ଯୁଗେ ଏହି
ମର୍ତ୍ତ୍ୟରେ ଭଙ୍ଗୁର ଲୀଳା"

ଏହାର ଏକ ଉଦାହରଣ । ଏହା ଏକ ପ୍ରସଙ୍ଗଚ୍ୟୁତ ଅସଙ୍ଗତ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି । "ଚିଲିକା"ର ଆଲୋଚିତ ଅଂଶରେ ସେପରି ଆମେ ପାଉଁ—

"ତରଙ୍ଗ ବେଷ୍ଟିତ କାଙ୍କଣ ଶିଖରୀ
ଆଦ୍ୟ ଫଳେ ଯାର ତଟୀ ପୂର୍ଣ୍ଣ କରି
ବର୍ଷେ ବର୍ଷେ ବ୍ରଜବନିତାଙ୍କ ଧ୍ୱବରେ
ଆଦରେ ପ୍ରେରନ୍ତି ଲକ୍ଷ୍ମୀ-ସ୍ନେହ ଘରେ" ।

କାଙ୍କଣ ଶିଖରର ବର୍ଣ୍ଣନା କରୁ କରୁ ସଂପୃକ୍ତ ତଥ୍ୟଟିକୁ କବି ଜଣେ ସାଧାରଣ ସାମ୍ବାଦିକ ଭଳି ନିହାତି ସହଜରେ ଲେଖିଗଲେ । ଗୁରୁ-ଗମ୍ଭୀର ଶବ୍ଦ ଯୋଜନା ହେତୁ ଏହାର ଅମାର୍ଜିତ ଗୁଣ ଆହୁରି ସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇ ଉଠେ । "ଉତ୍କଳ-କମଳା-ବିଳାସ" ଠାରୁ ଯାଇ "ଲକ୍ଷ୍ମୀ-ବେଷ ଘରେ" ପାଠକକୁ ପହଞ୍ଚାଇବାରେ କିଛି କାବ୍ୟ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ସାଧିତ ହେବାର ଆଶା ରାଧାନାଥ କରି ନ ଥିବେ । ଅଥଚ ତଥ୍ୟ ପରିବେଷଣର ଅନୁରାଗକୁ ସେ ଦମନ କରି ପାରିଲେ ନାହିଁ ।

ବାସ୍ତବ ଚିତ୍ର ଦେବାର ଆଗ୍ରହ ସଙ୍ଗେ ପୁରାଣ ସୁଲଭ ଭାବପ୍ରକାଶର ଶୈଳୀ ରାଧାନାଥ କାବ୍ୟର ଅନ୍ୟ ଏକ ଗୁଣ । ତାଙ୍କର ଅନେକ କାବ୍ୟ ପୌରାଣିକ ଆଖ୍ୟାନ ଉପରେ ଆଧାରିତ ଏବଂ ସେଥିରେ ରାଧାନାଥଙ୍କ ପାରଦର୍ଶିତା ମଧ୍ୟ ଉଲ୍ଲେଖ ଯୋଗ୍ୟ । ପୁଣି ଅନ୍ୟ କବିତା-ମାନଙ୍କରେ ପୁରାଣର କଥା ବା ପୁରାଣ-କଥା ଭଳି କିମ୍ବଦନ୍ତୀ ସବୁର ବହୁଳ ବ୍ୟବହାର ରହିଛି । ଏଣୁ ସେହି ପ୍ରକାର ଭାଷା-ବିନ୍ୟାସ ଓ କଳ୍ପନାର ପ୍ରକାଶରେ ପୁରାଣ ସୁଲଭତା ତାଙ୍କ କାବ୍ୟ ଗୁଡ଼ିକର ଛତ୍ରେ ଛତ୍ରେ ପରିଦୃଷ୍ଟ ହୁଏ । ('ଦରବାର' ପରି ସମସାମୟିକ ସାମାଜିକ ବ୍ୟଙ୍ଗ ଚିତ୍ରରେ ମଧ୍ୟ ପୌରାଣିକ ବିଷୟବସ୍ତୁର ସଫଳ, ଔଚିତ୍ୟକ ବ୍ୟବହାର କବିତାଟିର ଏକ ବିଶେଷ ଆକର୍ଷଣ) ରାଧାନାଥ-କାବ୍ୟରେ ପୌରାଣିକ ଉପାଦାନର ବହୁଳତା ଏବଂ ପୁରାଣସୁଲଭ କଳ୍ପନାର ପ୍ରାଚୁର୍ଯ୍ୟ ରହିବା ମୋଟେ ଆକସ୍ମିକ ବା ବିସ୍ମୟକର ନୁହେଁ । ତତ୍କାଳୀନ ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟ ଓ ଜନଜୀବନର ପୃଷ୍ଠ ଭୂମିରେ ଏହା ନିତାନ୍ତ ସ୍ୱାଭାବିକ । କିନ୍ତୁ ପୁରାତନର ପ୍ରଭାବ ସ୍ୱରୂପ ପୌରାଣିକତାର ଏହି ନିରବଚ୍ଛିନ୍ନ ସ୍ୱର ନୂତନଯୁଗର ବାସ୍ତବଧର୍ମିତାର ଆଦର୍ଶ ସଙ୍ଗେ ସର୍ବଦା ସମ୍ମିଳିତ ହୋଇ ରାଧାନାଥ-କାବ୍ୟକୁ କେଉଁ ସ୍ଥଳରେ ଏବଂ କେଉଁ ପରିମାଣରେ ଗୌରବାବହ କରିଛି ବା ବିପର୍ଯ୍ୟସ୍ତ କରିଛି, ତାହାର ଯଥାର୍ଥ ଅନୁଶୀଳନ ଏ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ହୋଇପାରି ନ ଥିବାରୁ ରାଧାନାଥ ଶିଳ୍ପକଳାର ଏକ ମୁଖ୍ୟ ବିଷୟବସ୍ତୁ ସମାଲୋଚନା ସିଦ୍ଧାନ୍ତର ଅନ୍ତର୍ଗତ ହୋଇ ପାରି ନାହିଁ । ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ସମଗ୍ର ରାଧାନାଥ କାବ୍ୟ ଉପରେ ସ୍ଥୂଳ ମତ ଭାବେ ଏତିକି କୁହାଯାଇ

ପାରେ ଯେ, ସେଥିରେ ରହିଥିବା ବିଷୟବସ୍ତୁ ଏବଂ ଆବେଗରେ ବିଭିନ୍ନତା ଓ ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ଏହି ପୌରାଣିକ ସ୍ତରର ନିତ୍ୟ ଝଙ୍କାର ଫଳରେ ଯଥାର୍ଥ ରୂପେ ସ୍ପଷ୍ଟ ହୁଏ ନାହିଁ । ପ୍ରତ୍ୟେକଟି କାବ୍ୟର ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ସତେ ଯେପରି ଶୈଳୀର ଏହି Procrustus Bed ଫଳରେ ଖଣ୍ଡିତ । କିନ୍ତୁ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଭାବେ ଯଦି କେତେକ କାବ୍ୟରେ ଏହା ସ୍ଥାୟୀ ସଫଳତା ଆଣେ ତେବେ ଅନ୍ତତଃ ସେହି ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ସମାଲୋଚନାର ଅସନ୍ତୋଷ ରହିବାର କୌଣସି କାରଣ ନ ଥିବ । 'ଚିଲିକା'ର ଆଲୋଚିତ ଅଂଶରୁ ଏହା ଦେଖାଯିବ ଯେ ଅଷ୍ଟମ, ନବମ ଏବଂ ଏକାଦଶ ପଦରେ ଥିବା ପୁରାଣ-ସୁଲଭ କଳ୍ପନାକୁ ପ୍ରଶ୍ନବାଚୀ ମଧ୍ୟ ଦେଇ କବି ଶୃଙ୍ଖଳିତ କରିଛନ୍ତି । ରୋମାଣ୍ଟିକ ବିସ୍ମୟାତ୍ମକର ସୃଷ୍ଟି ତଥା "ଚିଲିକା"ର ମହାନତାର ସଙ୍କେତ କଲେ ସେ ଏଠାରେ ତାଙ୍କ କଳ୍ପନାରେ ପୁରାଣ ସୁଲଭ ଅତି-ନାଟକୀୟତା ଆଣିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ପ୍ରଶ୍ନବାଚୀର ବାରମ୍ବାର ବ୍ୟବହାର କରି ଏହା ଯେ ଏକ କଳ୍ପନାଶୈଳୀ ମାତ୍ର ତାହା ମଧ୍ୟ ସୂଚାଇଛନ୍ତି । ତେଣୁ ଏହି ପୁରାଣ ସୁଲଭତା ଫଳରେ "ଚିଲିକା"ର ବାସ୍ତବଚିତ୍ର ପ୍ରତି ପାଠକର ବିଶ୍ୱାସ ଖର୍ବ ହେବାର କୌଣସି କାରଣ ନାହିଁ । ଅପର ପକ୍ଷରେ, ଷୋଡ଼ଶ, ସପ୍ତଦଶ ପଦର ଠିକଣାକି ବାସ୍ତବ ବର୍ଣ୍ଣନା ଓ କୋଡ଼ିଏ ପଦରୁ ଚବିଶ ପଦ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ତୀର ଦେଶର ରହସ୍ୟମୟତା ("ଜଗଜନର ଦେଉଳ") ଏବଂ ସମୃଦ୍ଧ ଶ୍ୟାମଳିମାର ଚିତ୍ର ମଧ୍ୟରେ—

"ନୀଳଗଣ୍ଡ ଯାର ଗଭୀର ବିବର
ଫଣିପତି-ଫଣା-ମଣିରେ ଭାସୁର"ରେ

ପ୍ରକାଶ ଶୈଳୀ କି ଭଳି ଅସଙ୍ଗତ ବୋଧହୁଏ ତାହାର ଆଲୋଚନା ନିଷ୍ପ୍ରୟୋଜନ ।

ଏହା ଅବଶ୍ୟ ମନେ ରଖିବାକୁ ହେବ ଯେ ପ୍ରଥମ ପଚାଶ ପଦ ଏହି ଦୀର୍ଘ କାବ୍ୟର ଉପକ୍ରମଣିକା ହୋଇଥିବାରୁ ସେଥିରେ ଅଧିକ ଶିଳ୍ପ ସଚେତନତା ବା ବର୍ଣ୍ଣନାର ଚମତ୍କାରିତା ଆଶା କରିବା ଉଚିତ ନୁହେଁ । ତଥାପି ସାମାନ୍ୟ ଗୋଟିଏ ଦୁଇଟି ଦୁର୍ବଳତା ସତ୍ତ୍ୱେ ଏ ପଦ ଗୁଡ଼ିକ

ପ୍ରଥମରୁ ଏକ ଶୃଙ୍ଖଳିତ ସଂଯୋଜନାର ସମ୍ଭାବନା ଆସିଛି । ଏହି ସମ୍ଭାବନାର ପରିଣତି ବର୍ତ୍ତମାନ ଦେଖିବାକୁ ହେବ ।

କବିତାର ଦ୍ୱିତୀୟ ପର୍ଯ୍ୟାୟଟି ରାଧାନାଥ ସୃଷ୍ଟିର ଏକ ବିଶିଷ୍ଟ ସାର୍ଥକତାର ଉଦାହରଣ । ପ୍ରଥମ ପର୍ଯ୍ୟାୟରୁ ଏହା ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ ଭାବେ ନିଃସୃତ । ଚିଲିକାର ଅଦ୍ୱିତୀୟତା ଏବଂ ଅତୁଳନୀୟତାର ପ୍ରମାଣ ସ୍ୱରୂପ ଏଠାରେ ଭାରତୀୟ ପ୍ରକୃତିର ଅନ୍ୟ କେତୋଟି ପ୍ରଧାନ କ୍ଷେତ୍ର ବର୍ଣ୍ଣନା କରି କବି ଚିଲିକାର ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ପ୍ରତିପାଦିତ କରନ୍ତି । ପ୍ରତିଟି ମୁଖ୍ୟ ଚିତ୍ରରେ ବାସ୍ତବତାର ପ୍ରକୃତି ଉନ୍ମୋଚନ ସହିତ ସଂଶ୍ଳିଷ୍ଟ ପୌରାଣିକ ମାହାତ୍ମ୍ୟର ପ୍ରତିଫଳନ ମଧ୍ୟ ସାଧିତ ହୋଇଛି । ତେଣୁ ମୂଳରୁ ସମସ୍ତରରେ ବର୍ଣ୍ଣିତ 'ଚିଲିକା'ର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ସହିତ ସେଗୁଡ଼ିକର ଅତୁଳନୀୟତା ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ । ପ୍ରଥମେ ଆସେ 'ହିମ ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ-ହିମାଦ୍ରି'ର ଏକ ମନୋଜ୍ଞ ଚିତ୍ରପଟ —"ଶୃଙ୍ଗୋପରି ଶୃଙ୍ଗ-ଶୃଙ୍ଗ ତଦୁପରି"— ଚତୁର୍ଦ୍ଦିଗରେ ଗିରି ଶୃଙ୍ଗ ଗୁଡ଼ିକ ସତେ ଯେପରି ବିଶାଳତା ଓ ଉଚ୍ଚତାର ଏକ ଚିରନ୍ତନ ପ୍ରତିଯୋଗିତାରେ ଆବଦ୍ଧ । ମନୁଷ୍ୟ ମନ ଏ ମହାନତା ଆଗରେ ସ୍ତବ୍ଧ ହୋଇ ଉଠିବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ତା'ର ନିଜର କ୍ଷୁଦ୍ର, କାଳଗ୍ରସ୍ତ, ବିବିଧ ଉପାଦାନଯୁକ୍ତ ଜୀବନର ଏହା ଏକ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ବିପରୀତ ସୃଷ୍ଟି-ସନାତନ, ସାତ୍ତ୍ୱିକ ଓ ମହାନ୍ । ଏଣୁ ସେହି ମହାବିଜନତାର ଉପଯୁକ୍ତ ଦେବତା "ସନାତନ ଶ୍ୱେତ···ବ୍ୟୋମକେଶ" ମୂର୍ତ୍ତିର ସାକ୍ଷାତରେ ଇତର ମନୁଷ୍ୟ ତଟସ୍ଥ ହୋଇ ପଡ଼ିବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ଏଣୁ ଏହି ସ୍ତମ୍ଭିତ, ଶଙ୍କିତ "ଚିତ୍ତବୃତ୍ତି"ର ଅନୁଭୂତିର ବର୍ଣ୍ଣନା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଏ ମହାନତା ଯେ ତା'ର ଉପଭୋଗର ସାମଗ୍ରୀ ହୋଇ ନ ପାରେ ତାହା ମଧ୍ୟ ସୂଚିତ । ଏ ବର୍ଣ୍ଣନା ପରି ଅପର ଚିତ୍ରଗୁଡ଼ିକରେ ମଧ୍ୟ ଶବ୍ଦ ଯୋଜନା ଓ କାବ୍ୟାଭାବ ସୁ-ସମାଯୁକ୍ତ । ତେଣୁ ବାହ୍ୟ ପ୍ରକୃତିର ଏସବୁ ପ୍ରତିକୃତି ପାଠକର ଅନ୍ତରର ଅନୁଭୂତ ହୋଇ ଉଠେ ଏବଂ ଚିତ୍ର-ବର୍ଣ୍ଣନାର ଶେଷକୁ କବି ଯେଉଁ ମାନସିକ ପରିସ୍ଥିତିର ବିଷୟ ଉଲ୍ଲେଖ କରନ୍ତି, ପାଠକ ତାହା ନିଜ ଅନ୍ତରରେ ସ୍ୱୀକାର କରିଥାଏ । ବଜସ୍ଥାନର ରୁକ୍ଷ ଭୂମିର ଭୟାବହତା ଏବଂ ତାହାର ବିଶାଳତା ମଧ୍ୟରେ ମନୁଷ୍ୟର ଅସହାୟତା ଓ କ୍ଳାନ୍ତି, ଏ ଦୁଇଟିର ଏହି ଚିତ୍ର ଏଠାରେ ମୁଖ୍ୟ ।

"ମାର-ତରୁସ୍ଥାନ, ବନ୍ଧୁର, କର୍କଶ
କଗ୍ରାଳ ଯେସନ କାଳ ସର୍ବଂକଷ"—

ପ୍ରଥମେ ନିରଳଙ୍କାର, ସିଧାସଳଖ ବର୍ଣ୍ଣନା ଓ ଅପର ପାଦରେ ଏକ ଚିତ୍ରଚରିତ ତୁଳନାର ସାମଗ୍ରୀ ନେଇ ତାହାର 'କଗ୍ରାଳତା'ର ଚିତ୍ର ଅଛି । କିନ୍ତୁ ଏହା କବିଙ୍କର ବର୍ଣ୍ଣନାର ସାମଗ୍ରୀ ନ ହୋଇ ପାଠକର ଅନୁଭୂତିର ସାମଗ୍ରୀ ହୋଇ ଉଠିଛି । ଠିକ୍ ସେପରି "ଗୁପ୍ତାବାନେ ବୃକ୍ଷ ନାହିଁ ନାଗଫେଣୀ" ବର୍ଣ୍ଣନାର ବିଷୟବସ୍ତୁ । ମାତ୍ର ଏଥିରେ ମଧ୍ୟ ପରିସ୍ଥିତିର ବିଡ଼ମ୍ବନା ସ୍ୱତଃ ଅନୁଭୂତିର ଅଂଶ ହୋଇଛି ଏବଂ ଏହି ଚିତ୍ରର ପ୍ରଭାବରୁ ପର ପଦ ଦୁଇଟିର—

ତୃଷାତୁର ରୋଗୀ ଗୃହେ ଯଥା ବସି
ସ୍ମରେ କମଳମା-ହରିତ-ସରସୀ
ସେହି ରୁକ୍ଷ-ଦୃଶ୍ୟ ସ୍ନିଗ୍ଧ-ଛବି ତୋର
ନେଉଥିଲି ସ୍ମୃତି କରୁଥିଲି ମୋର—

ଛବି ଅନିବାର୍ଯ୍ୟ ଏବଂ ସ୍ୱତଃସ୍ଫୂର୍ତ୍ତ ମନେହୁଏ । ରାଧାନାଥ ଗୋଟିଏ ଯୁକ୍ତି କରୁଛନ୍ତି, ଏବଂ ସେହି ଯୁକ୍ତି ପାଇଁ କେତେକ ଚିତ୍ର ଆଙ୍କୁଛନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ଏ ଯୁକ୍ତିଟିର ଅନୁସ୍ଥାପନା ପୂର୍ବରୁ ଅନୁଭୂତିର ପ୍ରଭାବରେ ଏବଂ ଶିଳ୍ପ ସଜ୍ଜାର ପରିଣାମ ସ୍ୱରୂପ ତାହା ଆପେ ଆପେ ପାଠକ ମନରେ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇ ଚାଲିଛି । ତେଣୁ ଏହି ପର୍ଯ୍ୟାୟର ଶେଷକୁ ଯେଉଁ ଧାଡ଼ି ଉପସଂହାର ଆସେ ତା' ପୂର୍ବରୁ ନିବିଡ଼ ଅନୁଭୂତିରେ ସଂଶ୍ଳିଷ୍ଟ, ନିମଜ୍ଜିତ ପାଠକ ଏହାକୁ ଏକ ଯୁକ୍ତି ବା ମନ୍ତବ୍ୟ ଭାବେ ଗ୍ରହଣ କରିବାର ଆଶଙ୍କା ନ ଥାଏ । ଗୁରୁ ଏବଂ ସଖି, ଯୋଗୀ ଉପଯୁକ୍ତ ଏବଂ ସାଧାରଣ ମଣିଷ ପାଇଁ ଉପଯୁକ୍ତ, ଏ ଉଭୟର ପ୍ରଭେଦ ଏକ ବିଚକ୍ଷଣ ତର୍କର ସାମଗ୍ରୀ । କିନ୍ତୁ ବାରମ୍ବାର କବି ତାକୁ ଅନୁଭୂତି-ପ୍ରସୂତ, ନିଚ୍ଛକ ସତ୍ୟ ରୂପେ ସମର୍ଥ କାବ୍ୟକଳା ମାଧ୍ୟମରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରିବାରେ ସକ୍ଷମ ହୋଇଛନ୍ତି—

"ରବି କରେ ମୁଦ କମଳ ଲଭଇ
ଝାଉଁଳି ପଡ଼ନ୍ତି ଅନ୍ୟ ପୁଷ୍ପ ଛବି" ।

ଏଣୁ ଶେଷ ଅଂଶରେ ଥିବା ତିନୋଟି ପଦ ଛନ୍ଦଗତ ବକ୍ତବ୍ୟ ମାତ୍ର ନ ହୋଇ ଏକ ଗଭୀର ଆବେଗ-ପୁଷ୍ଟ, ପ୍ରେରଣାସିକ୍ତ ଅନୁଭୂତିର ଅନସ୍ୱୀକାର୍ଯ୍ୟ ଏବଂ ଚରମ ପରିଣତି ଭାବେ ଦେଖାଦିଏ—

ବରିଷ୍ଟ ଯେହ୍ନେ ତୁ ଯେଣୁ ସୁବୃହତ
ସ୍ତବ୍ଧ ନୋହେ ମନ ହୁଅଇ ଉନ୍ନତ;
ଅବସାଦେ ଥିବା ଆତ୍ମବସ୍ତୁ ତିରେ
ବୁଡ଼େନାହିଁ ମନ ତୋର ଗାମ୍ଭୀର୍ଯ୍ୟରେ,
ସ୍ନିଗ୍ଧ ରୂପ ତୋର ଚିତ୍ତ-ଉଲ୍ଲାସକ,
ସୁମଧୁର ହେତି-ଭାବର ଦ୍ୟୋତକ ।

ଶେଷ ପାଦରେ ଥିବା ଦାର୍ଶନିକ ତଥ୍ୟର କଳାତ୍ମକ ପରିଣତି ଆଉ କୌଣସି ଆଲୋଚନାର ଅପେକ୍ଷା ରଖେ ନାହିଁ । ଇଂରାଜୀ କବି Donne ଏବଂ Shelleyଙ୍କର ଏହା କେମିତି ଏକ ଅପୂର୍ବ ସମାହାର । ଉପମା ବ୍ୟବହାରରେ ସେପରି କିଛି ନବୀନତା ବା ଚମତ୍କାରିତା ନ ଥାଇ ସୁଦ୍ଧା ରାଧାନାଥ ସାଧାରଣ କାବ୍ୟ ଗୁଣକୁ ନେଇ ଶିଳ୍ପଶୃଙ୍ଖଳା, ଅନୁଭୂତି-ସଂପନ୍ନ ଆବେଗର ପ୍ରଖରତା ଏବଂ ଭାବର ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ ପରିଣତିକୁ ନେଇ ଏତେ ମହାନ୍ ସଫଳତା ସମ୍ଭବ ହୋଇଛି ।

ବିଚକ୍ଷଣ, କୌଶଳପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାବସଜ୍ଜାକୁ ବର୍ଣ୍ଣନାର ଅଙ୍ଗ କରିବାଟା ରାଧାନାଥ କାବ୍ୟର ଏକ ସାଧାରଣ ଗୁଣ । ଏଭଳି ମନୋଜ୍ଞ ଯୁକ୍ତି-ସମ୍ପର୍କିତ ପରିବେଷଣ ଆମେ ଅନ୍ୟ ଅନେକ କବିତାରେ ମଧ୍ୟ ପାଇବା । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ, 'ଉଷା' କାବ୍ୟରେ ଅନେକ ଗୁଡ଼ିଏ ପଦର ପରିଣତି ସ୍ୱରୂପ ଆମେ ପାଠ କରୁଁ—

"ଯୁବତୀ ସୁଲଭ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ମିଶିଲା ଶୌର୍ଯ୍ୟ ପ୍ରଖର,
ବେନି ଗୁଣ ମିଳି କଲେ ରମଣୀକି ରୁଦ୍ର-ସୁନ୍ଦର ।"

ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଏବଂ ଶୌର୍ଯ୍ୟର ସମାବେଶ ହେତୁରୁ ଉଷାର ରୁଦ୍ରସୁନ୍ଦର ମୂର୍ତ୍ତିର ବର୍ଣ୍ଣନାକୁ ଆମେ ଏକ ମନୋଜ୍ଞ ବର୍ଣ୍ଣନା ରୂପେ ସ୍ୱୀକାର କରୁଁ । ରାଧାନାଥଙ୍କ ବିଚକ୍ଷଣ ପରିବେଷଣ ପ୍ରଣାଳୀକୁ

ଆମେ ସାଧୁବାଦ ଜ୍ଞାପନ କରୁଁ । କିନ୍ତୁ ଏହା ବର୍ଣ୍ଣନାର ସାମଗ୍ରୀ ମାତ୍ର ହୋଇ ରହେ—ଏ ରୁଦ୍ର-ସୁନ୍ଦରର ବର୍ଣ୍ଣନା ଅଧିକତର ଏକ ବୌଦ୍ଧିକ appreciation ଭଳି ଆସେ । ଏହା ଅନୁଭୂତିର ବସ୍ତୁ ହୋଇ ନ ପାରିବାର କାରଣ ହେଲା—ଏଠାରେ କବି ବର୍ଣ୍ଣନାଧର୍ମୀ ହୋଇଛନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ଏଠାରେ ଅନ୍ତତଃ ଏକ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟବୋଧ ରହିଛି । ରାଧାନାଥଙ୍କର ଅନ୍ୟ ଅନେକ କାବ୍ୟାଂଶରେ ଗୋଟିଏ ଭାବନା ବା ଚିତ୍ରର ଉପସ୍ଥାପନାରେ ଯୁକ୍ତିସାରବତ୍ତା ରହିଥିଲେ ସୁଦ୍ଧା ପ୍ରେରଣା-ମଥିତ ନ ହୋଇ ପାରିବାରୁ ଆମେ ତାହାର କେବଳ ଏକ ବିଚକ୍ଷଣ ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତତା ଅନୁଭବ କରୁଁ ।

"ରଜ, ତମ, ସତ୍ତ୍ୱେ ମିଶିଲା ପରସ୍ପେ ବଳାଙ୍ଗୀ-ପଦେ
ଶୋଣ, ଗଙ୍ଗାହାର ମିଶନ୍ତି ଯେ ଯାହା ମାର ସମ୍ପଦେ ।"

(ଉଷା)

ବା

ଗୃହୁଁ ଗୃହୁଁ ହେଲା ଗ୍ରସ୍ତା ବାଜବନ୍ତ
ଚଞ୍ଚର କନ୍ଦରୁ ହୁଦେ ପରିଣତ
ବନଦେବୀଙ୍କର ବିଳାସ-ଦର୍ପଣ
କମ୍ବା ବରୁଣର ସ୍ଫଟିକ-ଭବନ
ଅବା ଜଗତର ସତ୍ତ୍ୱଗୁଣରାଶି
ଗୁପତରେ ତହିଁ ରୁଣ୍ଡ ହେଲା ଆସି

(ଏଠାରେ ଏକ ଅଲୌକିକ ଅବସ୍ଥାର ରୂପାୟନଜନିତ ଆବଶ୍ୟକତା ତଥା ଗଙ୍ଗାଙ୍କର ପବିତ୍ରତାର ସୂଚନା ଦେବାର ଚେଷ୍ଟା ଜଣାପଡ଼ୁଥିବା ସତ୍ତ୍ୱେ)

ବିଚକ୍ଷଣ ବୌଦ୍ଧିକ ବର୍ଣ୍ଣନା ଏବଂ ବୌଦ୍ଧିକତା ଓ ଅନୁଭୂତିର ସଫଳ କାବ୍ୟକ ପ୍ରାଣ-ପ୍ରତିଷ୍ଠାର ପ୍ରଭେଦ ଦର୍ଶାଇବାରେ ଉପର୍ଯ୍ୟୁକ୍ତ ଉଦାହରଣର ଯଥାର୍ଥତା ଅସ୍ୱୀକାର କରିବାକୁ ଯାଇ କେହି କହିପାରନ୍ତି ଯେ 'ଚିଲିକା' ଗୀତିକାବ୍ୟଧର୍ମୀ ଓ 'ଉଷା' ପ୍ରଭୃତି କଥାକାବ୍ୟ ହୋଇ-ଥିବାରୁ ଏ ତୁଳନା ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ ନୁହେ । ତେବେ ସେ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ

ଯଥାର୍ଥ ଏବଂ ପାର୍ଶ୍ୱ ତୁଳନା କରିବାକୁ ଗଲେ 'ମହେନ୍ଦ୍ରଗିରି' କାବ୍ୟକୁ ନିଆଯାଇପାରେ । 'ମହେନ୍ଦ୍ରଗିରି'କୁ ଚିଲିକାର ଏକ ଅତି ଦୁର୍ବଳ ସଂସ୍କରଣ କହିଲେ ଅତ୍ୟୁକ୍ତି ହେବନାହିଁ । ସମାନ ପ୍ରକାରର ଭାବ, ସମାନ ପ୍ରକାରର ଶବ୍ଦବିନ୍ୟାସ, ଅନେକ ସ୍ଥଳରେ ସମାନ ପ୍ରକାରର ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟିର ଚେଷ୍ଟା ଉଭୟ କବିତାରେ ଏଭଳି ତୁଳନୀୟ ବସ୍ତୁ ପ୍ରଚୁର ରହିଛି । ଏଣୁ 'ମହେନ୍ଦ୍ରଗିରି' ସହିତ ତୁଳନା କଲେ 'ଚିଲିକା'ର ଏହି ପର୍ଯ୍ୟାୟର ସୃଷ୍ଟି ସଫଳତାର ରୂପ ସ୍ପଷ୍ଟତର ହେବ । ରାଧାନାଥ-କାବ୍ୟର ଏକ ସହଜ, ସାଧାରଣ ଗୁଣ 'ଚିଲିକା'ରେ କିଭଳି ଅଧିକତର ସାଫଲ୍ୟ ଓ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟର ଅଧିକାରୀ ହୋଇଛି, ତାହାର ଏହା ଅପର ଏକ ଉଦାହରଣ ।

ପ୍ରକୃତି-ବର୍ଣ୍ଣନରେ କେତେକ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଚରମ ସଫଳତା ହାସଲ କରିଥିବା 'ଚିଲିକା'ର ଏହି ବିଶିଷ୍ଟ ସୋପାନର ଆଲୋଚନା ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ରାଧାନାଥ-କାବ୍ୟର ଏକ ପ୍ରଧାନ ଅଭାବ ଉପରେ ଦୃଷ୍ଟି ଆକର୍ଷଣ କରାଯିବା ଉପଯୁକ୍ତ ହେବ । ରାଧାନାଥ ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ସାହିତ୍ୟ ସହିତ ସୁପରିଚିତ ଥାଇ ଏବଂ ସ୍ପଷ୍ଟଭାବେ ସେହି ସାହିତ୍ୟର ଆଦର୍ଶ ଅନୁକରଣ କରିଥିଲେ ସୁଦ୍ଧା କ୍ଷୁଦ୍ର ଗୀତିକାବ୍ୟର ରଚନା ପ୍ରତି ଆକୃଷ୍ଟ ନ ହୋଇଥିବା ବିସ୍ମୟକର ମନେହୁଏ । ସବୁ ଦେଶରେ ରୀତି-ଯୁଗୀୟ କାବ୍ୟଧାରାରୁ ବିମୁକ୍ତ ହେବାର ମାଧ୍ୟମ ଏବଂ ସଙ୍କେତ ହୋଇଛି ସେ କାଳର ଅନବଦ୍ୟ ଗୀତିକବିତା ସବୁ । ବ୍ୟକ୍ତି ଚେତନା ଯେତେବେଳେ ପରମ୍ପରାଠାରୁ ନିଜକୁ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ରୂପେ ଅନୁଭବ କରେ ଏହି ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟର ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ପରିପ୍ରକାଶ ପାଇଁ ସାଧାରଣତଃ ସେ ଗୀତିକାବ୍ୟର ସାହାଯ୍ୟ ନେଇଥାଏ, କାରଣ ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ପ୍ରେରଣାର ଉଚ୍ଛ୍ୱାସ ଗୀତି-କାବ୍ୟରେ ହିଁ ସିଧାସଳଖ, ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ଏବଂ ଅନ୍ତରଙ୍ଗ ଭାବେ ପରିବେଷଣ କରାଯାଇପାରେ । କବିଦୃଷ୍ଟିରୁ ଗୀତିକାବ୍ୟର ସଫଳତା ପାଇଁ ଦୁଇଟି ବିଷୟର ମୁଖ୍ୟ ଆବଶ୍ୟକତା ରହିଥାଏ । ତାହାହେଲା, ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଅନୁଭୂତି ବା ଆବେଗର ଗଭୀରତା ଓ ମୂଲ୍ୟ ଉପରେ କବିର ଦୃଢ଼ ପ୍ରତ୍ୟୟ ଏବଂ ସେହି ଆବେଗର ପ୍ରକାଶ ପାଇଁ ଭାଷାକୁ ଏକ ନବଶାଣିତ ଅସ୍ତ୍ର ରୂପେ ବ୍ୟବହାର କରିବାର ଯୋଗ୍ୟତା । ଏ ଉଭୟ ଗୁଣ ବଳରେ ହିଁ

ମୁହୂର୍ତ୍ତର ସ୍ପନ୍ଦନକୁ ଚିରନ୍ତନ ଆବେଗର ପରିଣତି ନେବା ପାଇଁ କବିର ଆତ୍ମବିଶ୍ୱାସ ଆସେ । ରାଧାନାଥ କଳ୍ପନାର ପୁରାଣସୁଲଭ ଗୁଣ ଓ ନୂତନ କାବ୍ୟ-ଘଟଣା ସୃଷ୍ଟିରେ ଅସାରତା ଉପରେ କୁହା ସରିଛି । ରାଧାନାଥ କାବ୍ୟକଳାର ଚମତ୍କାରିତାର ଅଭିବ ଦର୍ଶାଇବାକୁ ଯାଇ ଅଧ୍ୟାପକ ଶ୍ରୀ ଯତୀନ୍ଦ୍ର ମୋହନ ମହାନ୍ତିଙ୍କ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ (୭) ପ୍ରବନ୍ଧ ଓ ସେହି ଶିଳ୍ପରେ ରୀତିଯୁଗୀୟ ଗୁଣର ଆଲୋଚନା ସୂତ୍ରରେ ଅଧ୍ୟାପକ ଶ୍ରୀ ଗୋବିନ୍ଦ ଚନ୍ଦ୍ର ଉଦ୍‌ଗାତାଙ୍କ ମତେଙ୍କ "ରାଧାନାଥ ଓ ରୀତିକାବ୍ୟ"ରୁ (୮) ରାଧାନାଥଙ୍କ କାବ୍ୟ-ଭାଷାରେ ବିଶିଷ୍ଟ ନବୀନତାର କ୍ଷୀଣତାର ସ୍ୱରୂପ ଜଣାପଡ଼େ । ଅନ୍ୟ ଅନେକ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ରାଧାନାଥ ଜଣେ ସଫଳ ସ୍ରଷ୍ଟା କିନ୍ତୁ ନିଜର ଉପର୍ଯ୍ୟୁକ୍ତ ଅଭାବର ସଚେତନତା ହେତୁରୁ ସେ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଗୀତିକାବ୍ୟ ରଚନା କରିବାରେ ପଶ୍ଚାତ୍ପଦ ହୋଇଥିବା ମନେହୁଏ । ବଙ୍ଗଳାରେ ରଚିତ 'କବିତାବଳୀ' ତାଙ୍କର ପ୍ରାରମ୍ଭିକ କାବ୍ୟପ୍ରଚେଷ୍ଟା ହୋଇଥିବାରୁ ତାଙ୍କୁ ଭିତ୍ତି କରି ରାଧାନାଥଙ୍କ ଗୀତିକାବ୍ୟ ପ୍ରତିଭା ସମ୍ପର୍କରେ ମନ୍ତବ୍ୟ ଦେବା ଦୋଷାବହ ହେବ । କିନ୍ତୁ ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ସେଥିରେ ଥିବା ଦୁର୍ବଳତା ସ୍ପଷ୍ଟ । କବି ଜୀବନର ପ୍ରାରମ୍ଭରେ ସେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ-ସାହିତ୍ୟର ବିଷୟବସ୍ତୁ ଏବଂ ବାହ୍ୟ ଶିଳ୍ପଯୋଜନା ଆହରଣ କରିବାରେ ଯତ୍ନଶୀଳ ଥିଲେ । 'ଉଷା', 'ନନ୍ଦିକେଶ୍ୱରୀ', 'ପାର୍ବତୀ' ପ୍ରଭୃତି ସେହି ସାମର୍ଥ୍ୟର ବିପୁଳ ପ୍ରମାଣ ଦିଅନ୍ତି, କିନ୍ତୁ ନିଜର କାବ୍ୟ-ସଂସ୍କୃତିର ମୂଳ ପରିବର୍ତ୍ତନର ପ୍ରକୃତ ସୂତ୍ର ସେ ଜାଣି ପାରିଥିବା ମନେହୁଏ ନାହିଁ । କବି ଜୀବନର ଶେଷ ଭାଗରେ ଲିଖିତ "ପତିପ୍ରତି ପତିବ୍ରତାର ପତିର ଭକ୍ତି" ଏ ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ବିବେଚ୍ୟ । ସିଧାସଳଖ ଗୀତିକାବ୍ୟଧର୍ମୀ ଆବେଗ ଓ ବିଷୟବସ୍ତୁକୁ ନେଇ ରଚିତ ଏଭଳି କବିତା ରାଧାନାଥ ଗ୍ରନ୍ଥାବଳୀରେ ଅନ୍ୟତ୍ର ମିଳେ ନାହିଁ । "ରାଧାନାଥ ଜୀବନୀ"ରୁ ଦେଖାଯିବ ଯେ ଏହି କବିତାର ବିଷୟବସ୍ତୁ ନେଇ କବି ଗଭୀର ଭାବେ ଓ ଦୀର୍ଘକାଳଧରି ବିଶେଷ ଅଭିଭୂତ ରହିଥିଲେ । ତେଣୁ ଏହା ପଛରେ ଥିବା ଅନୁଭୂତି ଓ ଆବେଗର ତୀବ୍ରତା ଉପରେ ସନ୍ଦେହ ପୋଷଣ କରାଯାଇ ନ ପାରେ । କିନ୍ତୁ ଏକ ପ୍ରତିଭାବାନ୍, ଯଶସ୍ୱୀ ଦେଶପ୍ରେମୀ ବ୍ୟକ୍ତିପ୍ରତି ନିଜର ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ସମବେଦନା ଭାବେ କବିତାଟିକୁ ପାଠ ନ କରି ଯେ କୌଣସି କାବ୍ୟପୁରୁଷର ବିଶ୍ଳେଷ୍ଣ,

ନାଟକୀୟ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ ରୂପେ ଏହାକୁ ଅଧ୍ୟୟନ କଲେ ଏହାର କାବ୍ୟ ଶକ୍ତିର କ୍ଷୀଣତାରେ ବିସ୍ମିତ ହେବାକୁ ପଡ଼େ । ତେଣୁ ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଜୀବନର ଉଚ୍ଛ୍ୱାସ ଓ ଗଭୀର, ନିବିଡ଼ ଆବେଗର ସ୍ୱତଃସ୍ଫୂର୍ତ୍ତି, ସତତ ପ୍ରକାଶ ସ୍ୱରୂପ ଗୀତିକାବ୍ୟ ଜରିଆରେ କବିମନର ଯେଉଁ ବିଶୁଦ୍ଧ ସ୍ୱରୂପ ମିଳେ ଏବଂ କବି ସଙ୍ଗରେ ପାଠକର ଯେଉଁ ସାହଚର୍ଯ୍ୟର ଭାବ ଆଣେ, ତାହାର ଅଭାବରେ ରାଧାନାଥ କାବ୍ୟ ପ୍ରେରଣାର ସ୍ୱଚ୍ଛ, ଅନ୍ତରଙ୍ଗ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ ଆମେ ଦେଖୁନୀ । ରାଧାନାଥଙ୍କର ଗୀତିକାବ୍ୟର ପ୍ରତିଭା ଉପରେ ଏହି ଶଙ୍କା ଥିବାର ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ "ଚିଲିକା"ର ବିଶିଷ୍ଟ ପର୍ଯ୍ୟାୟର ଅସାଧାରଣ ଗୀତିଧର୍ମୀ ସଫଳତା ଅବିସ୍ମରଣୀୟ ।

ଚିଲିକାର ଅପର ଗତି ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିବା ପୂର୍ବରୁ ଶିଳ୍ପ ଅସତର୍କତା ମନେ ହେଉଥିବା ଏହି କାବ୍ୟାଂଶର ଗୋଟିଏ ପଦ ଉପରେ ସାମାନ୍ୟ ବିଚାର କରାଯାଇ ପାରେ ।

"କି ଉତ୍ତର ଖଣ୍ଡ କି ଦକ୍ଷିଣାପଥ
ଭ୍ରମିଲି ମୁଁ ଭାଗ୍ୟବଶେ ଚକ୍ରବତ ।"

ଏହି ପଦଟି ଏକ ନୂତନ କାବ୍ୟ ଘଟଣାର ଉପକ୍ରମ ଭାବେ ବିଶେଷ ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟପୂର୍ଣ୍ଣ ନୁହେଁ । ତଥାପି, "ଭ୍ରମିଲି ମୁଁ ଭାଗ୍ୟବଶେ ଚକ୍ରବତ"ର ଔଚିତ୍ୟ ଉପରେ ଚିନ୍ତା କରାଯାଇ ପାରେ । ସୌଭାଗ୍ୟବଶରୁ ଅନେକ ସ୍ଥାନ ଭ୍ରମଣ କରିଥିବାରୁ "ଚିଲିକା"ର ଅଦ୍ୱିତୀୟତା ଉପରେ ମନ୍ତବ୍ୟ ଦେବାକୁ ସେ ସମର୍ଥ—ଏହା ହେଲା ପାଦଟିର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । କିନ୍ତୁ "ଚକ୍ରବତ" କାହିଁକି ? ଭାଗ୍ୟଦୋଷରୁ ଅବଶ ହୋଇ ବା ବାଧ୍ୟ ହୋଇ ସେ ଭ୍ରମଣ କରିଥିବା କଥା ତ କହୁନାହାନ୍ତି ! ଅଥଚ "ଭ୍ରମିଲି ମୁଁ ଭାଗ୍ୟବଶେ ଚକ୍ରବତ"ରେ "ଚକ୍ରାଣି ପରିବର୍ତ୍ତନ୍ତେ ଦୁଃଖାନି ଚ ସୁଖାନି ଚ"ର ଭାବ ଅନୁରଣିତ ହୁଏ ନାହିଁକି ? ଏହାଦ୍ୱାରା ସେ କ'ଣ ଉଭୟ ଦୁଃଖମୟ ଓ ସୁଖମୟ ସ୍ଥଳସବୁକୁ ଯାଇଥିବାର ଅନୁରଞ୍ଜନ କରୁଛନ୍ତି ? "ଚକ୍ରବତ"—ତାହା ସତେ ଯେପରି ଏକ ନିରାନନ୍ଦମୟ, ଗତାନୁଗତିକ, ଅନ୍ୟ ଦ୍ୱାରା ପରିଚାଳିତ ଭ୍ରମଣ । ତେଣୁ ଏହା ଅସତର୍କତା ବା ଅସଞ୍ଜମର

ଏକ ଉଦାହରଣ ମନେ ହୁଏ । ରାଧାନାଥ ତାଙ୍କ କାବ୍ୟରେ ଇଂରାଜୀ ବା ବୈଦେଶୀୟ କଥନ ସବୁର ଅବିକଳ ସ୍ଥାପନ କଲାବେଳେ ଅନେକ ସ୍ଥଳରେ ଅସଙ୍ଗତ ବା ନିରସ ଅବସ୍ଥା ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥାଏ । ଏଥିପାଇଁ ଅତି ସତ୍ୱର ସହିତ ଲିଖିତ ମହାକାବ୍ୟ "ମହାଯାତ୍ରା"ରୁ କେବଳ ଗୋଟିଏ ଦୁଇଟି ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ ଦେଲେ ଯଥେଷ୍ଟ ହେବ—

"ଭାରତ ବଦନେ ବିରାଜଇ ଯେଉଁ ଶିରୀଯିବ ଯିନା ଲଭି
ଅଳ୍ପକ୍ଷଣେ ଗଲେ ମାତ୍ର ରହିବ ତା ସ୍ମୃତି ।"

ବା

ମାନବେ କେବଳ, ନାମକୁ ମାନବ ରହି

ବା

ବଧିଲପି କାଟିବାକୁ ଅକ୍ଷମ ଅକାଟ୍ୟ
କିଣିଲେ ଏ ମହାଜ୍ଞାନ ପ୍ରାଣ-ମୂଲ୍ୟ ଦେଇ ।

ବା

ରକ୍ତ ହୋଇଗଲା ଜଳ, ପାଣ୍ଡୁ ଗଣ୍ଡସ୍ଥଳୀ

ଇତ୍ୟାଦି ।

"ଚିଲିକା"ର ପର ଅଂଶରେ ରହିଥିବା ସେହି ପ୍ରକାରର, ଅଥବା ବାସ୍ତବ ଚିତ୍ର ଦେବା ଛଳରେ ଆସୁଥିବା ଅସଙ୍ଗତ ବା ଅସତର୍କ, ବ୍ୟବହାର ଗୁଡ଼ିକ ଏଠାରେ ସୂଚିତ କରି ଦିଆଯାଇ ପାରେ—

କୋଟି କୋଟି ଜୀବେ ଲଭନ୍ତି ଜୀବିକା
ତୋ ଦେହେ ଏ ରୂପେ ବିଚରି, ଚିଲିକା

×   ×   ×   ×

ଛନିଆଡ଼ୁ ଯାକୁ ଚର୍ଜି ଖାଉଦଳ
ପ୍ରସ୍ତୁରନ୍ତି ନିଜ କ୍ଲୀବତ୍ୱ କେବଳ ।

×   ×   ×   ×

ତମୋଗୁଣେ ଭଜ ଆୟୁଧ ପିଶାଚୀ
ମନୁଷ୍ୟଙ୍କୁ ଯେହ୍ନ ମଣୁଥିଲା ମାତ୍ର

× × × ×

ସର୍ବେ ହୋଇଗଲେ ନର୍ମିଳ ନିଃଶେଷ
କେହ୍ନ ନ ରହିଲେ ଦେବାକୁ ସନ୍ଦେଶ

× × × ×

ଭ୍ରୂଭଙ୍ଗରେ ଯାଙ୍କ କମ୍ପିଲ ଭୂତଳ
ମକ୍ଷି ତଡ଼ିବାକୁ ଏବେ ନାହିଁ ବଳ ।

ଦ୍ୱିତୀୟ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ଆସିଥିବା ଦୁଇଟି କାବ୍ୟ ଭାବନାର ଏକ ବିଶେଷ ଗୁରୁତ୍ୱ ରହିଛି । "ଅସ୍ମିତା ବିସ୍ମୃତ ହେଲା ନିମିଷେ" ଏବଂ "ସୁମଧୁର ଦ୍ୱୈତ ଭାବର ଦ୍ୟୋତକ"—ଏ ଉଭୟ ବକ୍ତବ୍ୟରୁ ଏଠାରେ ରାଧାନାଥଙ୍କ କଳ୍ପନା ଶେଲିଙ୍କ କଳ୍ପନା ପରି mythopoeic ହୋଇ ଉଠିଥିବା ସ୍ୱତଃ ସୂଚିତ ହୁଏ । ସାଧାରଣ କଳ୍ପନା ଅସ୍ମିତା ଏବଂ ଲକ୍ଷ୍ୟ-ବସ୍ତୁର ଚେତନା ବାହାରେ ପାରିପାର୍ଶ୍ୱିକ ବସ୍ତୁଜଗତ ସମ୍ପର୍କରେ ସଦା ସଚେତନ । କିନ୍ତୁ ଗଭୀର ରୋମାଣ୍ଟିକ ଆବେଗସୃଷ୍ଟ mythopoeic ମୁହୂର୍ତ୍ତରେ କବି ତା'ର ଲକ୍ଷ୍ୟବସ୍ତୁକୁ ପ୍ରସାରିତ କରି ତାହାଦ୍ୱାରା ନିଜ ଚେତନା ରାଜ୍ୟକୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଆଚ୍ଛାଦିତ କରେ ଏବଂ ତାହା ସଙ୍ଗେ ନିଜର ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ସଂଯୋଗରେ ଅଭିଭୂତ ହୋଇ ଅନ୍ୟ ପାରିପାର୍ଶ୍ୱିକ ବସ୍ତୁଜଗତର ସତ୍ତା ବିଷୟରେ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଉଦାସୀନ ବା ଅନ୍ଧ ହୋଇ ଉଠେ । ଏହା ଫଳରେ ସେହି ଲକ୍ଷ୍ୟବସ୍ତୁ ତା'ର ସାଧାରଣ ବସ୍ତୁଗୁଣ ହରାଇ ଏକ ପ୍ରତୀକ, ଏକ ଧର୍ମ (ଗୁଣ) ବା ଏକ ମିଥ୍‌ର ସ୍ୱରୂପ ନିଏ ଏବଂ କବି ତା'ର ଚେତନା ରାଜ୍ୟରେ ନିଜର ସାଧାରଣ ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ସ୍ୱରୂପ ବଦଳରେ ସେହି ମିଥ୍‌ର ଏକ ଉପାସକ ବା "ଦ୍ରଷ୍ଟା" ଭାବେ ବ୍ୟବହାର କରେ । ସେହି ସମ୍ପର୍କର ଫଳ ସ୍ୱରୂପ ଯେଉଁ କାବ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ, ତାହା ଏକ mythopoeic-vision ର କଳା ପରିଣତି ।

ଚିଲିକାର ଭୂମିକାସ୍ଥ ପର୍ଯ୍ୟାୟରୁ କ୍ରମଶଃ ଏହି mythopoeic ଭାବ କିଭଳି ପ୍ରସାରିତ ଏବଂ ଗଭୀରତର ହେବ ତାହା ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିବାର ବିଷୟ। ସତୁରି ପଦ ଠାରୁ କବିଙ୍କ ଦୃଷ୍ଟି ଚିଲିକାର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟରେ ଅଧିକରୁ ଅଧିକତର ନିବଦ୍ଧ ରହି କ୍ରମେ ସେହି ବାହ୍ୟ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟରୁ ଏକ ଆଧିଭୌତିକ ସ୍ତରକୁ ଉଳିଯିବାର ଏକାଧିକ ସଙ୍କେତ ମଧ୍ୟ ଦେଇ ଅବଶେଷରେ "ତୋ ଦର୍ଶନେ କ୍ଷୁଦ୍ର ମନୁଷ୍ୟର ଚିତ୍ତ/ଦେଶେ କାଳେ ହୁଏ ଦୂର ବିସ୍ତାରିତ" ପାଖରେ ପହୁଞ୍ଚେ। ଏ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଚିଲିକାର ବାହ୍ୟ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ସମ୍ବନ୍ଧ କବି କଳ୍ପନା ନିଜକୁ ଗଭୀର ରୂପେ ସମାହିତ କରିଦେବା ଫଳରେ ବର୍ତ୍ତମାନ ସେହି ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟର ଅସ୍ତିତ୍ୱକୁ ଭୁଲିଯାଇ ନିଜ ପାଇଁ ସେ ନେଇଆସେ ଏକ ଦିବ୍ୟ-ଦୃଷ୍ଟି ଏବଂ ଚିଲିକାକୁ ଏକ ବିଶେଷ ଧରଣର ମିଥ୍ ରୂପେ ବ୍ୟବହାର କରିବାର ଚେଷ୍ଟା କରେ।

ଏ ଅବସ୍ଥାରେ ପହଞ୍ଚିବା ପାଇଁ ପ୍ରଥମେ ଧୀର, ଲଳିତ ଗତିରେ ଚିଲିକାର ବାହ୍ୟ ପ୍ରକୃତିର ବର୍ଣ୍ଣନା ଆରମ୍ଭ ହୁଏ। "ଚିଲିକା"ର ମହାନତା ପ୍ରତିପାଦନ ଉପଲକ୍ଷେ ତାହାର ଆଶ୍ରିତ ବିଭିନ୍ନ ବର୍ଣ୍ଣର ଓ ଜାତିର 'କୋଟି କୋଟି' ଜଳ ଜୀବଙ୍କର ଚିତ୍ର ମଧ୍ୟରେ ଚିଲିକାର ନୀଳବକ୍ଷ ଏକ ଚିର-ପରିବର୍ତ୍ତନଶୀଳ ବର୍ଣ୍ଣ-ବୈଚିତ୍ର୍ୟର ପୃଷ୍ଠଭୂମି ରୂପେ ଉଦ୍ଭାସିତ ହୁଏ। ତା'ର ପ୍ରତ୍ୟେକଟି ଜୀବ ଚଞ୍ଚଳ, ଚିର କ୍ରୀଡ଼ାଶୀଳ। ଏକ ନୈସର୍ଗିକ ଶୋଭାର ଭଣ୍ଡାର ଏବଂ ନିତ୍ୟ ଆନନ୍ଦମୟ, ସଦାଚଞ୍ଚଳ ପ୍ରାଣସ୍ଫୂର୍ତ୍ତିର ଏକ ଆକର୍ଷକ ଚିତ୍ର ରୂପେ ପାଠକ ଠାରେ ଏ ଭାବରେ ଚିଲିକା ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହୁଏ। ରାଧାନାଥଙ୍କର ନିଖୁଣ ବାସ୍ତବ ବର୍ଣ୍ଣନା ଏଠାରେ ପ୍ରତିଛବି ମାତ୍ର ନ ହୋଇ ଏକ ବିପୁଳ ଜୀବନଶକ୍ତି ଓ ଆନନ୍ଦମୟତାର ସ୍ୱରୂପ ରୂପେ ପ୍ରକଟିତ ହୁଏ। ପରେ ପରେ ଏହି ରଙ୍ଗୀନ, ଚଞ୍ଚଳ, ମୁଖର ଜଗତ ବଦଳରେ ପାଠକ ହଠାତ୍ ପାଏ ଏକ ଶୁଦ୍ଧ ଶୁଭ୍ର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଏବଂ ଶାନ୍ତ, ପବିତ୍ର ଭାବ ସୃଷ୍ଟି କରୁଥିବା ଚିଲିକାର ଅନ୍ୟ ଅପରୂପ ଚିତ୍ର ସହିତ ଯେମିତି ବିଚିତ୍ରବର୍ଣ୍ଣା ପୃଥିବୀର ଏଇ ପୂର୍ଣ୍ଣ ପରିବର୍ତ୍ତିତ ସାତ୍ତ୍ୱିକ ରୂପର ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଛି। 'ଆଗନ୍ତୁକ' ଅଗଣିତ ହଂସମାନଙ୍କର କ୍ରୀଡ଼ାସ୍ଥଳୀ ଭାବେ ଚିଲିକାର ନୀଳବକ୍ଷର ଏହି ଅନ୍ୟ ରୂପ ପୂର୍ବ ରୂପ ସଙ୍ଗେ ଏକ ବିଚିତ୍ର

କାବ୍ୟଶକ୍ତିରେ ସଂଘଟିତ । ପ୍ରଥମର ନଖୁଣ, ଚିକନିଆ ବର୍ଣ୍ଣନାରୁ ଆସୁଥିବା ଅନୈକ୍ୟ ବଦଳରେ ଏଠାରେ ଆସେ ଏକ ଐକ୍ୟବୋଧ, ଏକ ଅଖଣ୍ଡ ଶୁଦ୍ଧ ଶୁଭ୍ରମୟ ସଂସାର । ଚିଲିକାର ବକ୍ଷ ଏଭଳି ଭାବେ ପରିବର୍ତ୍ତନଶୀଳତା ଏବଂ ଶାଶ୍ୱତତାର ଏକ ବିଚିତ୍ର ସମାହାର । ସତେ ଯେମିତି ତାହା ମର୍ତ୍ତ୍ୟଲୋକ ଏବଂ ସ୍ୱର୍ଗଲୋକର ସଙ୍ଗମକ୍ଷେତ୍ର । ପରେ ପରେ ସେଥିପାଇଁ ପ୍ରଥମେ କବିତାର ଆଦ୍ୟପଦ ସଙ୍ଗେ ଏହାର ସମ୍ପର୍କ ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରି "କମଳା-ବିଳାସ-ଭୂମି" ଚିଲିକାର ତୀରଦେଶ ବର୍ଣ୍ଣନାରେ କବି ନିବିଷ୍ଟ ହୁଅନ୍ତି । ତୀରଦେଶରେ ପ୍ରାକୃତିକ ସମୃଦ୍ଧି ଓ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ସମସ୍ତ ଜୀବଗଣଙ୍କ ପାଇଁ ସୃଷ୍ଟି କରିଛି ଏକ "ସଦାଶିବ" ଏବଂ "ସଦା ଚଳଚଳ" ଅବସ୍ଥାର ସୁଯୋଗ । ଏଥିପାଇଁ ସେହି ସ୍ଥାନର ମାନବୀୟ ଆବେଦନ ଏତେ ବିପୁଳ ଏବଂ "କାଳରୂପୀ ଭୀଷଣ ଭୁଜଙ୍ଗ"କୁ ଭ୍ରୂକ୍ଷେପ ନ କରି ସେଠାରେ ଦୋଳାୟମାନ ବାୟୁ-ବାୟୁବଧୂଙ୍କ ପରି ଜୀବନ ତାଡ଼ନାରୁ ଅବସର ଖୋଜୁଥିବା କବିମନ ଏଥିପାଇଁ ବାରମ୍ବାର ଆକୃଷ୍ଟ । କବି ପାଇଁ ଏହା ତେଣୁ ଏକ 'ଚିରନ୍ତନ', 'ଅପୂର୍ବ' ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ । ଏହି ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ଏହା ମଧ୍ୟ ଲକ୍ଷଣୀୟ ଯେ "ସୁନ୍ଦରେ ତୃପ୍ତିର ଅବସାଦ ନାହିଁ" ଇତ୍ୟାଦି ପ୍ରକୃତିର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଉପରେ ଏକ ମନୋଜ୍ଞ ଅଭିମତ ମାତ୍ର ନ ହୋଇ ଗଭୀର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟାନୁଭୂତିରେ ଭାବାବିଷ୍ଟ ଏବଂ ଅଭିଭୂତ କାବ୍ୟପୁରୁଷର ଅନ୍ତରର ଉପଲବ୍ଧି ଭାବେ ତାହା ପାଠକ ମନରେ ରେଖାପାତ କରେ ।

ଏହି ତୀରକୁ ମର୍ତ୍ତ୍ୟଲୋକର ଏକ ଅବିନାଶୀ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଭାବେ ଚିତ୍ରିତ କଲାବେଳେ କବି ତାଙ୍କର ପୁରାଣସୁଲଭ ବର୍ଣ୍ଣନାଶୈଳୀକୁ ଶୃଙ୍ଖଳିତ କରି ରଖିଛନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ପଶ୍ଚିମତୀର ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ସେହି ପୁରାଣ-ଧର୍ମୀତାର ସ୍ୱର ପୁନର୍ବାର ଝଙ୍କୃତ ହୁଏ—"ଜଳଦେବୀଙ୍କର କେଳିଯୋଗ୍ୟ ଗୁହା", 'ହ୍ରଦବାସିନୀ ଅମରୀ'; "ଊର୍ଦ୍ଧ୍ୱେ ଉଠନ୍ତି କି ରେବତୀ ଅବନୀ/ନ୍ୟୁ ବିରଚିତ ଧାମେ ବୈରେଚନ',—ପରପଦ ଗୁଡ଼ିକରେ ଥିବା ଅନୁଭବ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏହି ଶୈଳୀର ଉପଯୁକ୍ତତା ଆପେ ଜଣାପଡ଼େ । 'କୁହେଳିକା ଭେଦି ଯେଉଁନେ ଶୈଳକୂଟ, ଗୁପ୍ତ ଆଲୋକର ଅପୂର୍ବ ବିଳାସ',

'ସୂର୍ଯ୍ୟାସ୍ତର ଐନ୍ଦ୍ରଜାଲିକ ବର୍ଣ୍ଣେ' ପ୍ରଭୃତିର ରହସ୍ୟମୟ ପରିବେଶ ମଧ୍ୟ ଦେଇ କବି ଏହି ପର୍ଯ୍ୟାୟକୁ ଶେଷ କରନ୍ତି ଏକ 'ଅପସର ଭୁବନ' ବା ସ୍ୱର୍ଗଶୋଭାର ଚିତ୍ର ଭାବେ । ଏଭଳି ଭାବେ 'ଯେତେ ଦେଖିଲେ ହେଁ ନୂଆ ଦିଶୁଥାଇ' ଏବଂ 'ଶୋକ ପାଶୋରି ଅପସର ଭୁବନ'ର ଉଦ୍ଦୀପନା ଦ୍ୱିବିଧ ରକମର । ଏକ ପକ୍ଷରେ ଏହାକୁ ପାର୍ଥିବ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଭାବେ ରସିକ କବି ମନର ତୀବ୍ର ପ୍ରତି ବେଗ ଆକର୍ଷଣ ଏବଂ ଅପର ପକ୍ଷରେ ଏକ ଅପାର୍ଥିବ ଦିବ୍ୟ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ରୂପେ ଭକ୍ତପ୍ରାଣ କବିର ସସଂଭ୍ରମ ଶ୍ରଦ୍ଧା । ଉଭୟ ବିଷୟବସ୍ତୁ ପାଇଁ ଦ୍ୱିବିଧ ଶୈଳୀ ସଂଯୋଜନାର (ଗୋଟିକରେ ବାସ୍ତବଧର୍ମୀ ଏବଂ ଅପରଟିରେ ପୁରାଣ-ଧର୍ମୀ) ସଫଳତା ଦ୍ରଷ୍ଟବ୍ୟ ।

ତୃତୀୟ ପର୍ଯ୍ୟାୟର ଆରମ୍ଭରେ ଚିଲିକାର 'ନୀଳବକ୍ଷ' ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ଯେଉଁ ଦୁଇଟି ଦିଗ ବାରି ହୋଇଥିଲା, ବର୍ତ୍ତମାନ ଉଭୟ ଦିଗର ଦୁଇଟି ଚରମ ଆବେଗର ଅବସ୍ଥା ଆସି ତା'କୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ କରନ୍ତି ।

ମୂଳତଃ, ଏହି ତୃତୀୟ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ଏପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ "ଶୋଭାର ଭଣ୍ଡାର" ଉନ୍ମୋଚନ କରିବାରେ କବିତାଟି ଲିପ୍ତ ରହିଥିଲା । ସ୍ଥଳ ବିଶେଷରେ ରସିକ ପ୍ରାଣର ଉଲ୍ଲାସ ତଥା ପବିତ୍ରତାର ପରିପୋଷକ ଭାବେ ଚିଲିକାର ବର୍ଣ୍ଣନା ମଧ୍ୟ ଖୁବ୍ କୁଶଳତାର ସହିତ ଗ୍ରନ୍ଥିତ ହୋଇଥିଲା । ବର୍ତ୍ତମାନ କମଳା ବିଳାସର କ୍ଷେତ୍ର, ତୀର୍ଥସ୍ଥଳୀ ଭାବେ ଚିଲିକାର ମହତ୍ତ୍ୱ ତଉଦିଟି ପଦରେ ପ୍ରତିପାଦନ କରି କବି ଏହି ତୃତୀୟ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ଏକ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣତା ଆଣନ୍ତି—

"ପବିତ୍ର ସୁନ୍ଦର, ସୁନ୍ଦର ପାବନ
ତୋଠାରେ ହୋଇଛି ଏହା ସଂଘଟନ ।"

ଏ ପବିତ୍ରତା ଏବଂ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟର ମିଳନ ଚିତ୍ର ତୃତୀୟ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ କଭଳି କୁଶଳତା ସହିତ ଅଙ୍କିତ ତାହାର ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ଆଲୋଚନା କରାଯାଇଛି । ଚିଲିକାର ଏହି ସଂଘଟନ ଯେଭଳି ମହାନ, କବିତାର ଆବେଗ, ବିଷୟବସ୍ତୁ ଓ ଶୈଳୀ ସଂଯୋଜନା ମଧ୍ୟ ସେପରି ମନୋଜ୍ଞ ।

ରାଧାନାଥ-କାବ୍ୟର ଅନ୍ୟନ୍ତ ପ୍ରକୃତିର ବିପୁଳ ଚିତ୍ର ରହିଛି। ତାହା ପୁରାତନ କାବ୍ୟ-ପ୍ରସୂତ ନୁହେଁ। ଏହା ସ୍ୱତଃସିଦ୍ଧ। କିନ୍ତୁ ରାଧାନାଥଙ୍କ ପ୍ରକୃତି ଚିତ୍ର ମୁଖ୍ୟତଃ କେବଳ ବାସ୍ତବଧର୍ମୀ ବା ପୁରାଣଧର୍ମୀ ମାତ୍ର। ଓ୍ୱାର୍ଡ଼ସଓ୍ୱାର୍ଥଙ୍କ ପ୍ରକୃତି ଚିତ୍ର ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଏବଂ ଗଭୀର ଜୀବନଦର୍ଶନର ଦ୍ୟୋତକ। କୀଟସଙ୍କ ପ୍ରକୃତି ପ୍ରଭୂତ ଉପଭୋଗ ଓ ଗଭୀର ଅନୁବେଦନାର ସାମଗ୍ରୀ; ଶେଲିଙ୍କ ପ୍ରକୃତି ଚିତ୍ର ଏକ ବିକ୍ଷୁବ୍ଧ ବା ଅଭିଭୂତ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ଭାବ ତଥା ଆଧିଭୌତିକ ଅନ୍ତର୍ଦୃଷ୍ଟିର ବାର୍ତ୍ତାବହ। କିନ୍ତୁ ରାଧାନାଥ ଏହି ସବୁ କବିମାନଙ୍କ ଠାରୁ ଅନୁପ୍ରେରଣା ପାଇଥିବାର ଦୃଢ଼ ପ୍ରତ୍ୟୟ କରୁଥିବା ପାଠକ ତାଙ୍କର ପ୍ରକୃତିଚିତ୍ର ମଧ୍ୟରେ ଅଧିକତର ଏକ ଭୌଗୋଳିକ ବା ପୌରାଣିକ ଆଭିମୁଖ୍ୟ ମାତ୍ର ଦେଖିଥିଲେ। ତହିଁରେ ବ୍ୟାପ୍ତି ରହିଛି, ଦାର୍ଶନିକତା ନାହିଁ, ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ରହିଛି, ନିବିଡ଼ ମାନବିକତା ବା mythopoeic ଯୋଗସୂତ୍ର ନାହିଁ; ପ୍ରାଚୁର୍ଯ୍ୟ ରହିଛି, କିନ୍ତୁ ତୀବ୍ର ଇନ୍ଦ୍ରିୟାନୁଭୂତିର ଘନରସ ନାହିଁ। ଏଣୁ ତୃତୀୟ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ବର୍ଣ୍ଣିତ ଉପର୍ଯ୍ୟୁକ୍ତ ଗୁଣଗୁଡ଼ିକର ଏକ ଅପ୍ରତ୍ୟାଶିତ ଗୌରବ ଆସିଛି। "ଚିଲିକା" ରାଧାନାଥଙ୍କ ପାଇଁ ସ୍ୱୀୟ କାବ୍ୟାତ୍ମାର ଏକ ଆବିଷ୍କାର-ସ୍ଥଳୀ (୯)।

ରସ-ଉଦ୍ଦୀପନା ଏବଂ ଭାବତନ୍ମୟତାର କ୍ରମ ସଂପ୍ରସାରଣ ସଂଘଟିତ ହେବା ପରେ ପାଠକକୁ ପୁଣି ଖୁବ୍ କୁଶଳତାର ସହିତ କବିତା ତା'ର ଚତୁର୍ଥ ପର୍ଯ୍ୟାୟକୁ ନେଇଯାଏ। ପବିତ୍ର ତୀର୍ଥକ୍ଷେତ୍ର ଚିଲିକାର ସାନ୍ନିଧ୍ୟରେ ସାଧାରଣ ମାନବର କ୍ଷୁଦ୍ରଚିତ୍ତ 'ବିସ୍ମାରିତ' ହୋଇ ଉଠିବା ସ୍ୱାଭାବିକ—ଏହା ପ୍ରକାଶ କରିବା ଛଳରେ କବିତା-ପାଠକକୁ ପୂର୍ବରୁ କଥିତ Visionର ଆବେଦନ ଆଡ଼କୁ ନେଇଯାଏ। ଚିଲିକାର ବାହ୍ୟ-ସତ୍ତାର ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ପ୍ରକାଶ ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଦ୍ରଷ୍ଟାର ଅନ୍ତରରେ ପରିସ୍ଫୁରିତ ହେଉଥିବା ଉଦ୍ଦୀପନା ଏବଂ ଆବେଗର ଏକ ବିଶ୍ୱସ୍ତ ଚିତ୍ର ଦିଆଯାଇଛି। ଚିଲିକାର ବିଭିନ୍ନ ବିଭବ ଏବଂ ଗୌରବକୁ ନେଇ କବି ବାରମ୍ବାର ଅଭିଭୂତ, ତନ୍ମୟଚିତ୍ତ ହୋଇ ତା'ର ଅସାଧାରଣତା ଓ ଅତୁଳନୀୟତାକୁ ମଧ୍ୟ ଆବିଷ୍କାର କରି ସାରିଛନ୍ତି। ବର୍ତ୍ତମାନ ଚିଲିକାର ମାହାତ୍ମ୍ୟ ହେତୁ

ତାଙ୍କର ଏକ ଦେଶକାଳ-ଜୟୀ ଦିବ୍ୟଦୃଷ୍ଟି ସମ୍ଭବ ହୋଇଛି ଏବଂ ସେ ଚିଲିକାର ଐତିହାସିକ ଅନୁଭୂତିର କେତେକ ସାରକଥା ଉଲ୍ଲେଖ କରନ୍ତି । ଚିଲିକାର ଶାଶ୍ୱତ, ମୁକ୍ତ, ଶାନ୍ତ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟର ପୃଷ୍ଠପଟରେ ମାନବ ସଭ୍ୟତାର "କାଳ-ଚକ୍ରର" କାହାଣୀକୁ ରୂପାୟିତ କଲାବେଳେ କବି ତାକୁ "ଇତିହାସ-ରଙ୍ଗସ୍ଥଳୀ" ଭାବେ ସମ୍ବୋଧନ କରନ୍ତି ଏବଂ ସେହି ସ୍ତରରେ କିମ୍ବଦନ୍ତୀ ପ୍ରସୂତ ଦୁଇଟି ବିରୁଦ୍ଧଧର୍ମୀ ଐତିହାସିକ/ପୌରାଣିକ ବର୍ଣ୍ଣନା ପରିବେଷଣ କରନ୍ତି । ଗୋଟିକରେ ଓଡ଼ିଶାର ଗୌରବ, ପୁରୁଷୋତ୍ତମ ଦେବଙ୍କ ସଫଳତାରେ ଉଲ୍ଲସିତ ଚିଲିକାବକ୍ଷ ଓ ଖର-ଦେଶର ଚିତ୍ର, ଏବଂ ଅପରଟିରେ ଓଡ଼ିଆଜନତା ରକ୍ତାନ୍ଧବାହୁ ବିରୁଦ୍ଧରେ ଶାନ୍ତିଦାୟିନୀ ଚିଲିକାର ଭୈରବୀ ମୂର୍ତ୍ତି । କିନ୍ତୁ ଏହା କରିବାକୁ ଯିବା ପୂର୍ବରୁ ଏକ ପ୍ରଧାନ ପରିବର୍ତ୍ତନ ସଙ୍ଘଟିତ ହୁଏ । 'ଚିଲିକା' ଦ୍ୱାରା ବିସ୍ତାରିତ-ଦୃଷ୍ଟିର ଦୃଶ୍ୟ ଏହା ନୁହେଁ । ଏହା କବିଙ୍କର ନିଜର ଦିବ୍ୟ-କଳାଦୃଷ୍ଟି । ଏହି ଦିବ୍ୟଦୃଷ୍ଟି ଚିଲିକା-ଦତ୍ତ ଦିବ୍ୟଦୃଷ୍ଟି ସଙ୍ଗେ ସଂଯୁକ୍ତ, କିନ୍ତୁ ପୃଥକ୍ ମଧ୍ୟ । କବି-କଳ୍ପନା ଯେଉଁଭଳି ଚିଲିକା ଦ୍ୱାରା ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଆଚ୍ଛାଦିତ, ଚିଲିକା ମଧ୍ୟ କବିଚେତନା ମଧ୍ୟରେ ସେପରି ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଆବଦ୍ଧ । ପାରସ୍ପରିକ ସଂଯୋଗରେ ଏହି ଦ୍ୱିବିଧା ଅବସ୍ଥା ପ୍ରସୂତ ଅନୁଭୂତି ହିଁ ଚତୁର୍ଥ ପର୍ଯ୍ୟାୟର ବିଷୟବସ୍ତୁ । ତାହା କେବଳ ଚିଲିକାର ଗୌରବଗାନ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ପୁରାତନ ଇତିହାସ ବା ପୌରାଣିକ ବିଷୟ-ବସ୍ତୁର ବର୍ଣ୍ଣନା ନୁହେଁ । ଏକ ସଙ୍ଗରେ କବିର କଳ୍ପନା, ଆବେଗ ଏବଂ Visionର ମଧ୍ୟ ତାହା ଏକ ପ୍ରତୀକ । ଏହା ବଳରେ ଚିଲିକାର ଯେଉଁ ରୂପ ଆସେ ତାହା କବିର ଭୂୟୋଦୃଷ୍ଟିର ଅଂଶ; କବିର ଆତ୍ମିକ ଆଦର୍ଶ ଏବଂ ଭାବମୟତାର ତାହା ଏକ ମୂର୍ତ୍ତ ରୂପ । West Wind ବା Mont Blanc ଏବଂ ଶେଲିଙ୍କ ଆବେଗର ଯେଉଁ ସମ୍ପର୍କ, ଚିଲିକା ଏବଂ ରାଧାନାଥଙ୍କର ଏଠାରେ ଠିକ୍ ସେହି ସମ୍ପର୍କ । ଶେଲିଙ୍କ ଆବେଗ ସଙ୍ଗେ ରାଧାନାଥଙ୍କ ଆବେଗ, ବା ଉଭୟ କବିଙ୍କ ଭୂୟୋଦର୍ଶନର ଏହା ତୁଳନା ନୁହେଁ । କିମ୍ବା ମିଥ୍-ସୃଷ୍ଟିରେ ସଫଳତା ନେଇ ରାଧାନାଥ ଓ ଶେଲିଙ୍କ ତୁଳନା ଏଠାରେ କରାଯାଇ ନାହିଁ । କିନ୍ତୁ ପ୍ରଚ୍ଛନ୍ନ ରୂପେ ହେଲେ ସୁଦ୍ଧା ଏହି ପର୍ଯ୍ୟାୟଟି ରାଧାନାଥଙ୍କ Mythopoeic moodର

ଦ୍ୟୋତକ । ଶେଲିଙ୍କ କବିତା ସମ୍ପର୍କରେ Shelley's Mythmaking, Harold Bloom, New Haven, 1959, ପୁସ୍ତକ ଦେଖା-ଯାଇପାରେ ।)

ଓଡ଼ିଆ ଜାତିକୁ ଏକ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟପୂର୍ଣ୍ଣ ରୂପଦାନ କରିବାକୁ ଯାଇ ଭାରତୀୟ ପୁରାଣର ମାହେଶ୍ୱରୀ-ରୂପ ଆଧାରରେ ଏକ ପକ୍ଷରେ ଲୀଳାମୟୀ, ଲାବଣ୍ୟମୟୀ ଚିତ୍ର ଏବଂ ଅପର ପକ୍ଷରେ ଭୈରବୀର ଚିତ୍ର ଅଙ୍କନ କରି ରାଧାନାଥ ଚିଲିକାକୁ ସ୍ୱୀୟ ଦେଶପ୍ରାଣତାର ଆବେଗରେ ସନ୍ତକ ସ୍ୱରୂପ ଏକ ଜାତୀୟ-ମିଥ୍ ରୂପେ ବ୍ୟବହାର କରିଛନ୍ତି । ଚିଲିକାର ଲାବଣ୍ୟ ଏବଂ ଉଗ୍ରତା ସତେ ଯେପରି ଏ ଜାତିର ଅନ୍ତରର ଏକ ବହିଃପ୍ରକାଶ ମାତ୍ର । ଚିଲିକାର ପ୍ରତିଷ୍ଠା, ଗୌରବ, ପବିତ୍ରତା, କମନୀୟତା, ସମୃଦ୍ଧି ସବୁ କିଛି ଯେପରି ଓଡ଼ିଆ ଜାତିର ପ୍ରଗତି ପାଇଁ କେବଳ ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ । ଏହା ଯେ କେବଳ କବିର "କଳ୍ପନା କୌଶଳ" ମାତ୍ର; ଚିଲିକାର 'ଅମର ସତ୍ତା' ଯେ କୌଣସି ଜାତି ଉପରେ ନିର୍ଭରଶୀଳ ନୁହେଁ—ଏହି ପ୍ରକୃତ ସତ୍ୟଟି କହିବାକୁ ଯିବାବେଳେ ପୂର୍ବର ଧ୍ୟାନସ୍ଥ ସ୍ୱପ୍ନିଳ ଅବସ୍ଥାରେ କବିକଳ୍ପନା ଚିଲିକାକୁ ଯେଭଳି ଅଙ୍କିତ କରିଗଲା ତାହାର ମିଥ୍-ସୃଷ୍ଟି ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ଆହୁରି ସ୍ପଷ୍ଟତର ହୁଏ । କବି ଜାଣିଶୁଣି ପୁନର୍ବାର ସେହି 'ଅମର ସତ୍ତା' ଓଡ଼ିଆ ଜାତିର ମଙ୍ଗଳ କାର୍ଯ୍ୟରେ ନିୟୋଜିତ ବୋଲି ବର୍ଣ୍ଣନା କରନ୍ତି—

"ରୁଦ୍ର ମୂର୍ତ୍ତି ତୋର ରଖୁଛୋ ଯୋଡ଼ାଇ
ଦୂରନ୍ତ ଉତ୍କଳ ପରିପନ୍ଥୀ ପାଇଁ ।"

ଏଭଳି ଭାବେ ଚିଲିକା ଅଧିକରୁ ଅଧିକତର ଏକ ପ୍ରତୀକ ତଥା ମିଥ୍ ରୂପରେ ପରିବେଶିତ ହୋଇଥିଲେ ।

ନାଟକୀୟ ପରିକଳ୍ପନା ଓ ଶୈଳୀ ସଂହତି ପ୍ରଭାବରେ ଏହି ଚତୁର୍ଥ ପର୍ଯ୍ୟାୟର କାବ୍ୟ ସଫଳତା ପ୍ରଶଂସନୀୟ ହୋଇଛି । ପୌରାଣିକ ଅତି-ନାଟକୀୟତାର ସ୍ୱର ସଙ୍ଗେ ଗୀତିକାବ୍ୟର ଲଳିତ ସ୍ୱର ସଂଯୋଜନା

ଗମ୍ଭୀର ଓ ସରଳ ଶବ୍ଦ ବିନ୍ୟାସର ଉପଯୁକ୍ତ ସମାଗମ, ଚିତ୍ରାଙ୍କନରେ ଟିକିନିଖି ପ୍ରାଞ୍ଜଳତା ଓ ବ୍ୟାପକତା, ସର୍ବୋପରି ଏକ ଅଖଣ୍ଡ ଆବେଗମୟତା, ଏ ସବୁକୁ ନେଇ .କେତେକ ସ୍ଥାନୀୟ ତ୍ରୁଟି ସତ୍ତ୍ୱେ ଏ ଅଂଶଟିର କାବ୍ୟସୃଷ୍ଟି ବଳିଷ୍ଠ ଓ ଜୀବନ୍ତ ହୋଇଛି । କଳା ସଫଳତାର ଏକ ନିଦର୍ଶନ ସ୍ୱରୂପ ଏ ଅଂଶରେ କଥିତ ଏବଂ ତଦ୍ଭବ, ତତ୍ସମ ଶବ୍ଦାବଳୀର ସମର୍ଥ ସଂଯୋଜନା ରାଧାନାଥ-କାବ୍ୟ ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ଆଦୃତ ଏକ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ସଫଳତା ଆଣିଛି । "ଆଧୁନିକ" କବି ରାଧାନାଥଙ୍କ ଶବ୍ଦବିନ୍ୟାସର ଏ ଅଭାବ ଉପରେ ସଚ୍ଚି ରାଉତରାୟ ସାମାନ୍ୟ ଅତିରଞ୍ଜନ କଲେ ହେଁ, ସତ୍ୟ କହିଛନ୍ତି—"ରାଧାନାଥ କିନ୍ତୁ ଏ ସମନ୍ୱୟ (ପୂର୍ବ କବିମାନଙ୍କର) ରକ୍ଷା କରି ପାରିଲେ ନାହିଁ । ତାଙ୍କର ରଚନା ମାନଙ୍କରେ ସାଧୁ ତତ୍ସମ ଶବ୍ଦ ସଙ୍ଗେ କଥିତ ଶବ୍ଦର ସମନ୍ୱୟ ସେପରି ଦେଖାଯାଏ ନାହିଁ କହିଲେ ଚଳେ ।" (ସାହିତ୍ୟରେ ମୂଲ୍ୟବୋଧ, ପୃ-୪୨୦, ଅଗ୍ରଦୂତ, ୧୯୭୪) । ଏହା କେବଳ ଶିଳ୍ପକୁଶଳତାର ଅଭାବ ନୁହେଁ । ଆବେଗର ନିବିଡ଼ତା ଏବଂ କାବ୍ୟବସ୍ତୁର କଳ୍ପନାରେ ସ୍ୱଚ୍ଛଳତା ନ ଥିଲେ କେବଳ ଶବ୍ଦ-ଜ୍ଞାନ ବଳରେ ଏହି ସମନ୍ୱୟ ସାଧିତ ହୁଏନାହିଁ । ରାଧାନାଥଙ୍କର ଅନେକ କାବ୍ୟରେ ଠାଏ ଠାଏ ଯେଉଁ ଶବ୍ଦ-ଅସ୍ୱଚ୍ଛଳତା ଆସେ, ତା ପଛରେ ସେହି ସ୍ଥଳରେ ପ୍ରେରଣାର ଦୁର୍ବଳତା ବା କଳ୍ପନାର ଅସ୍ୱଚ୍ଛଳତା ରହିଥିବା ମନେହୁଏ । ପ୍ରଥମ କାବ୍ୟଗୁଡ଼ିକରେ ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏକ ସ୍ଥାୟୀ ସଫଳତା ଆସିଥିବାର ପ୍ରମାଣ ମିଳି ନ ଥିଲା । କିନ୍ତୁ 'ପାର୍ବତୀ'ରେ ଏ ସଫଳତାର ସଙ୍କେତ ଅନେକ ରହିଛି । "ଚିଲିକା"ରେ 'ଦୃଷ୍ଟପୂର୍ବ ହୋଇ ଅଦୃଷ୍ଟ ପ୍ରଶସ୍ତି' ଅଂଶ ପରି ଅନେକ ସ୍ଥଳରେ ସାଧାରଣ ଏବଂ ଗୁରୁଗମ୍ଭୀର ଶବ୍ଦବିନ୍ୟାସର ସମନ୍ୱୟରେ ଅସାଧାରଣ ସଫଳତା ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ।

କବିତାର ପର ଏବଂ ଶେଷ ପର୍ଯ୍ୟାୟଟିକୁ ଗଲେ ମୂଳରୁ ଏକ ନୂତନ ସ୍ୱର ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହୋଇଥିବା ସ୍ୱତଃ ସୂଚିତ ହୁଏ । ପୂର୍ବ ପର୍ଯ୍ୟାୟର ଉଦ୍ଦୀପନାରେ ଅଭିଭୂତ, ଆବେଗମଥିତ, ତଥା ଶେଷଆଡ଼କୁ ଓଜଃ ଗୁଣ ପ୍ରଧାନ ସ୍ୱର ବଦଳରେ ଏକ ଶାନ୍ତ ସ୍ୱରର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଏଠାରେ

ପ୍ରଥମରୁ ପାଠକକୁ ଆକର୍ଷିତ କରେ । ଏକ ଉଦ୍ଦାମ, ପ୍ରଚଣ୍ଡ ଆବେଗର ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ ପରେ କବି ମନ ସତେ ଯେପରି ଶାନ୍ତ ଅଥଚ ସତେଜ ହୋଇଯାଇଛି । ତେଣୁ ଚିଲିକାରେ ସନ୍ଧ୍ୟାବର୍ଣ୍ଣନା ଭାବେ ଏବଂ ଉପକ୍ରମରେ ଶାନ୍ତ, ସାଧାରଣ ସ୍ୱରରେ ନାଟକୀୟତା ରହିଛି ।

"ନନ୍ଦକେଶରୀ"ର ଦ୍ୱିତୀୟ ସର୍ଗର ଆରମ୍ଭରେ ଗୋଧୂଳି ଓ ସନ୍ଧ୍ୟା ବର୍ଣ୍ଣନା ସଙ୍ଗେ ଏହାର 'ପାଣିଲେଣି ଏବେ ଦେବ ବିକର୍ତ୍ତନ' ଠାରୁ "ଯତିଏ ଆସନ୍ନ ଶରତ୍ର ଓହ୍ଲାଇ" ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଅଂଶର ତୁଳନାତ୍ମକ ବିଚାର କଲେ ଏଠାରେ ଏକ ସନ୍ଧ୍ୟା ଚିତ୍ରର ସିଧାସଳଖ ବର୍ଣ୍ଣନା ଅପେକ୍ଷା ସାୟଂକାଳୀନ ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟିର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ସହଜରେ ଜଣାଯିବ । 'ସ୍ୱର୍ଣ୍ଣ ସିଂହାସନ', 'ସୁବର୍ଣ୍ଣ ମଣ୍ଡିତ' ଏବଂ 'ସୁବର୍ଣ୍ଣ ପରାଗ' ଶବ୍ଦଗୁଡ଼ିକର ବ୍ୟବହାର ମାତ୍ର ନେଇ ଏହାକୁ ମଧ୍ୟ ରାଧାନାଥଙ୍କ ପୂର୍ବ କାବ୍ୟମାନଙ୍କରେ ଥିବା ବର୍ଣ୍ଣନାର ନକଲ ଭାବେ ନିଷ୍ପତ୍ତି କରିନେବାଟା ବୋଧହୁଏ ଅସତର୍କ ସମାଲୋଚନାର ଚିହ୍ନ । ପୂର୍ବରେ ଅନ୍ୟ କେତେକ କାବ୍ୟାଂଶ ପରି ଏଠାରେ ପ୍ରାୟ ସମାନ ଧରଣର ବିଷୟବସ୍ତୁ ରହିଛି— କିନ୍ତୁ ଏହାର ଶିଳ୍ପ ସଂଯମ ନିଶ୍ଚିତ ରୂପେ ଅଧିକ । ବାସ୍ତବଚିତ୍ର, ପୁରାଣ କଳ୍ପନା, ଗୀତିକାବ୍ୟ ସୁଲଭ ରସ ବ୍ୟଞ୍ଜନା—ଏସବୁର ଏକ ସାବଲୀଳ, ସଂଯୁକ୍ତ ଗତିରେ ପାଠକ ପଶ୍ଚିମାକାଶରୁ ଚିଲିକାର ତୀର ଦେଶ, ନଦୀଦେଶ, ବକ୍ଷଦେଶ ଦେଇ ପୁଣି ଆକାଶମଣ୍ଡଳର ଶୋଭା ସନ୍ଦର୍ଶନ କଲାବେଳକୁ ତା'ର ଚେତନା ଆସନ୍ନ ଗୋଧୂଳିରୁ ଯାଇ ଜ୍ୟୋତ୍ସ୍ନାଧୌତ ନିର୍ମଳ ରାତିର ସମ୍ଭାବନାରେ ପୁଲକିତ ହୋଇ ଉଠେ । ପରବର୍ତ୍ତୀର ଏବଂ ଭବ୍ୟ ମୂର୍ତ୍ତିର ବର୍ଣ୍ଣନା ରାଧାନାଥଙ୍କ କଳାର ସେହି ସମାନ, ସାଧାରଣ ଆବେଦନର ବ୍ୟବହାର ମଧ୍ୟରେ ସୁଦ୍ଧା ବିଶେଷ ଚମତ୍କାରିତା ହାସଲ କରେ—

"ଦେଖା ରୂପ ଶୋଭା ବିପଣୀରେ ବସି
ଦେଖାନ୍ତି ଗରବେ ପ୍ରାଚୀ ପ୍ରାତେ ହସି,

× × × ×

ଅର୍ଦ୍ଧାଙ୍ଗ ଈଶ୍ୱର, ଅର୍ଦ୍ଧାଙ୍ଗ ପାର୍ବତୀ
ପ୍ରାପ୍ୟ ଦିଶେ ଚିତ୍ର ବ୍ୟୋମର ମୂରତି ।"

ଏଭଳି ବାସ୍ତବତା-ପ୍ରଧାନ, ପୁରାଣ-ସୁଲଭ କଳ୍ପନାକୁ ଓତଃପ୍ରୋତ ଭାବେ ଜଡ଼ିତ କରି ଏବଂ ସଭ୍ୟ କଥିତ ଶୈଳୀ ଓ ପାରମ୍ପରିକ କାବ୍ୟ ଶୈଳୀ ମଧ୍ୟରେ ସଂଯୋଗ ସ୍ଥାପନ କରି, ଦୃଶ୍ୟ ଓ ଅନୁଭବନାର କ୍ରମାନୁଯ୍ୟ ବର୍ଣ୍ଣନା ମଧ୍ୟ ଦେଇ କବିତା ପୂର୍ବ ପ୍ରସ୍ତୁତ ସଂଯୋଜନାର ପ୍ରବାହରେ ଉଭୟ କବିଚେତନା ଏବଂ ପ୍ରକୃତି ମଧ୍ୟରେ ସମ୍ପାଦିତ ମିଥ୍‌ର ଦ୍ୱୈତ ମାର୍ଗରେ ଯାଇ ତାର ଉପସଂହାରରେ ପହୁଞ୍ଚେ । ପ୍ରଥମେ କାବ୍ୟପୁରୁଷର ବ୍ୟକ୍ତି ଚେତନାରେ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣଭାବେ ଜଡ଼ିତ କାବ୍ୟ-ବସ୍ତୁ ଏବଂ ପରେ ପ୍ରକୃତିରେ କାବ୍ୟଚେତନା ପ୍ରସୂତ ମିଥ୍‌ର ସଂଶ୍ଳିଷ୍ଟ ଆବେଗର ଏକ ନୂତନ ରୂପାୟନରେ 'ଚିଲିକା'ର ପରିସମାପ୍ତି ଆସେ ।

ବିଭିନ୍ନ ଜୀବଗଣଙ୍କର ଚିଲିକା ବକ୍ଷରେ ଉଲ୍ଲସିତ ଜୀବନ-ଯାତ୍ରାର ଚିତ୍ର ଆଗରୁ ଦିଆଯାଇଛି । ମନୁଷ୍ୟର ଜୀବନଯାତ୍ରାର ଯେଉଁ କେତେକ ସାମୟିକ ଚିତ୍ର ରହିଛି ତହିଁରେ ଚିଲିକାର ପ୍ରତି ପ୍ରଭାବର ସୂଚନା ଦିଆ ଯାଇଥିଲି । ବର୍ତ୍ତମାନ ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ଜୀବମାନଙ୍କ ପରି ଯେଉଁ ମନୁଷ୍ୟମାନଙ୍କ ପାଇଁ ଚିଲିକା ଆଶ୍ରୟଦାତ୍ରୀ, ଯେଉଁମାନଙ୍କ ପାଇଁ ଏକାଧାରରେ ସେ ଜୀବିକା-ଉପାର୍ଜନ ଏବଂ ଗଭୀର ଉପଭୋଗର ସ୍ଥଳ ସେହି 'ମୀନଜୀବୀ' ମାନଙ୍କର ଚିଲିକା ବକ୍ଷରେ ଉଲ୍ଲସିତ ବିହାରର ଏକ ମନୋରମ ଚିତ୍ର ଆସେ । ଏହି 'ମହୋଲ୍ଲାସ' ପୂର୍ବବର୍ଣ୍ଣିତ ମତ୍ସ୍ୟଯୂଥ ନିଜର ଶୁଭ୍ରକାନ୍ତି ପ୍ରଦର୍ଶନ କଲାବେଳର "ଉଲ୍ଲାସ" ସହିତ ସଂପୃକ୍ତ । "ମୀନଜୀବୀ" ମନୁଷ୍ୟମାନେ ସେହି "ମତ୍ସ୍ୟଯୂଥ" ଭଳି ଚିଲିକାର ଏକ ଅଂଶ ବିଶେଷ ଏବଂ ସେମାନଙ୍କ ପାଇଁ ମଧ୍ୟ ଚିଲିକା native element ଅଟେ । ଚିଲିକାର ସଂସର୍ଗ ହେତୁରୁ ଆତ୍ମିକ ଭାବେ ସେମାନେ ସମସ୍ତେ ଯେପରି ସ୍ୱତଃ ଉଲ୍ଲସିତ । ଏଣୁ ବିକ୍ଷୁବ୍ଧ, ଅଶାନ୍ତ, 'ଜୀବନ୍ମରଣ' ପ୍ରାପ୍ୟ ମାନବ ଜୀବନର ପ୍ରତିପକ୍ଷରେ ଚିଲିକା ଶାନ୍ତି, ପବିତ୍ରତା ଏବଂ ଏହି ଉଲ୍ଲାସର ଏକ ପ୍ରତୀକ ମହାନ ପ୍ରତିଶ୍ରୁତି; ଏବଂ ସେହି କାରଣରୁ କବିତାର ପର ଅଂଶରେ ଚିଲିକା ପ୍ରତି କାବ୍ୟପୁରୁଷର ବିପୁଳ ଆକର୍ଷଣ ଓ ମୋହର

ବର୍ଣ୍ଣନା ଆସେ । ଏହି ଅଂଶର ପ୍ରଭାବ ବିଷୟବସ୍ତୁର ନୂତନତା ଉପରେ ନିର୍ଭର କରିନାହିଁ । କାରଣ ଠିକ୍ ସମାନ ଧରଣର ବର୍ଣ୍ଣନା ଆମେ "ଚନ୍ଦ୍ରଭାଗା"ରେ ଅତି ସାଧାରଣ ସ୍ତରରେ ପାଉଁ ।

"ଚିଲିକା ଲହରୀ ମାଳିକା
ଭେଦି ଗିରି ଉଥିତ
ଚଉଦିଗେ ନୀଳ ଚିଲିକା—
ବକ୍ଷ ତରଙ୍ଗାୟିତ ।"

ସେହି ଅତି ସାଧାରଣ ବିଷୟବସ୍ତୁର ଏହି ନୂତନ ପ୍ରଭାବଶୀଳତାର କାରଣ ଖୋଜିଲେ ଉପସ୍ଥିତ ଆଲୋଚନାର ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତତା ଆପେ ଜଣାଯିବ ।

ଅତି କୁଶଳତାର ସହିତ ଏହି ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ଚିଲିକା ମିଥର କ୍ରମ ସଂପ୍ରସାରଣ ସଂଘଟିତ ହୁଏ । ମତ୍ସ୍ୟଜୀବୀମାନଙ୍କର ଗୀତାଗାନ ସ୍ଥଳରେ ଏହି ପରିବେଶରେ କବିସୂର୍ଯ୍ୟଙ୍କର ଅବତାରଣା ଆସେ । ଚିଲିକା ଗଗନରେ ବର୍ତ୍ତମାନ ଅସ୍ତମିତ ହୋଇ ଯାଇଥିବା ସୂର୍ଯ୍ୟ ଭଳି ଏ ଦେଶର କବିସୂର୍ଯ୍ୟ ମଧ୍ୟ ଆଉ ନାହାନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ତଥାପି ସେହି କବିସୂର୍ଯ୍ୟଙ୍କର ସଙ୍ଗୀତ ଏ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ 'ଚିଲିକା ମାରୁତ' ବହନ କରି ଚତୁର୍ଦ୍ଦିଗରେ ତାକୁ ପ୍ରସାରିତ କରିଦିଏ ।

"ଉଲ୍ଲାସର ଆତ୍ମା ପ୍ରାପ୍ତେ ଗୀତ-ତାନ
ହ୍ରଦ ନୀଳବକ୍ଷେ କରେ ଅଧିଷ୍ଠାନ,
ହସନ୍ତ ଚୌଦିଗେ ମଧୁର-ହାସିନୀ
ଦିଗଙ୍ଗନା ଜ୍ୟୋତ୍ସ୍ନା-ଦୁକୂଳ ବାସିନୀ ।"

ଏ ବର୍ଣ୍ଣନାକୁ ଲକ୍ଷ୍ୟକରିବା ଆବଶ୍ୟକ । କବିସୂର୍ଯ୍ୟଙ୍କର ସଙ୍ଗୀତ ଯେ ଚିଲିକାର ପ୍ରେରଣାର ଏକ ଫଳ ସ୍ୱରୂପ ସେ କଥା କବି କହୁନାହାନ୍ତି । ଭୂମିକା ଯେପରି ଏଠାରେ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ବଦଳି ଯାଇଛି । ହ୍ରଦର ନୀଳ ବକ୍ଷଟିର କବିସୂର୍ଯ୍ୟ-ସଙ୍ଗୀତ ଅଧ୍ୟୁଷିତ । ତାହା ସେହି ଚିଲିକା-ରାଜ୍ୟର ନିତ୍ୟ-ଉଲ୍ଲାସର 'ଆତ୍ମା' ସ୍ୱରୂପ ଏବଂ ଏହାର ଅଧକ୍ଷତାରେ,

ଏହାର ଆବେଗରେ ଚନ୍ଦ୍ରିକା ସ୍ୱୟଂ ଏକ ବିପୁଳତର ଉଲ୍ଲାସରେ ଅଭିଭୂତ ହୋଇଯାଇଛି । ଚନ୍ଦ୍ରିକା ସ୍ୱୟଂ ଯେପରି ଅମୃତ କବି-ଚେତନାର ଏକ ଭୌତିକ ପ୍ରସାରଣ ବା ବସ୍ତୁରୂପ ମାତ୍ର । ଚନ୍ଦ୍ରିକାର ମହାନତା ସତେ ଯେପରି କବିର ଦିବ୍ୟଦୃଷ୍ଟିର (୧୮) ମାଧ୍ୟମ ଭାବେ ସଂଘଟିତ; ଚନ୍ଦ୍ରିକାର ଅନୁପ୍ରେରଣା ସତେ ଯେପରି ପକ୍ଷାନ୍ତରେ କବିର ଅନୁପ୍ରେରଣା । କ୍ଷଣକ ପାଇଁ ମୃତ୍ୟୁଞ୍ଜୟ କବିବାଣୀ ଓ ଅମର ସତ୍ତା ଚନ୍ଦ୍ରିକା ପୁରୁଷ ଓ ପ୍ରକୃତି ରୂପେ ଏକୀଭୂତ । ଏହାର ପର ପଦଗୁଡ଼ିକରେ ଏକ ମନୋରମ କଳାତ୍ମକତା ରହିଛି । ନାବରେ ଜଳୁଥିବା ମଶାଲର ବର୍ଣ୍ଣନା ପ୍ରଥମେ ଅନ୍ୟ ଯେ କୌଣସି ରାଧାନାଥ କାବ୍ୟର ସାଧାରଣ କୃତିର ଅନ୍ତର୍ଗତ ଜଣାପଡ଼େ । ତାହା ପୁରାଣ-ସୁଲଭ ମିଥ ପ୍ରସାରର ଆବେଗ ମାତ୍ର ବୋଲି ସହଜରେ ଧରି ନିଆଯାଇପାରେ । କିନ୍ତୁ, 'ଭବେ ଶାପ ମୂର୍ତ୍ତି ପରି ରମ୍ୟା ଏବଂ "ଦୁଃଖିମନେ ଆଶା ଜ୍ୱଳି ଥାନ ପତନ/ପ୍ରାପ୍ତ ଶିଖା" ଖୁବ୍ କୁଶଳତାର ସହିତ କବିତାର ପର ଗତି ସହିତ ସଂଯୋଜିତ । 'ଦାରୁଣ' ସାଂସାରିକ ଜୀବନର ଚିତ୍ର ପ୍ରସାରିତ କରି ଚନ୍ଦ୍ରିକାକୁ ମୁକ୍ତିର ମାର୍ଗ ଭାବେ ବର୍ଣ୍ଣନା କରିବାରେ କବିଙ୍କର ଏହା ଏକ ଉପଯୁକ୍ତ ଉପକ୍ରମଣିକା ବୋଲି ସ୍ୱୀକାର କରିବାକୁ ହେବ । ଏକ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ନିଷ୍ଫଳ, ଶାନ୍ତ ପରିବେଶର ଅଙ୍କନ ଏହାପରେ ସମ୍ପାଦିତ । କାବ୍ୟ ପୁରୁଷର ଆତ୍ମପ୍ରକାଶନ ପାଇଁ ଯଥାଯଥ ରୂପେ ଏହି ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି କରାଯାଇଛି । ଏହି ପରିବେଶରେ ମଧ୍ୟ ଦୁଇଟି ଦିଗ—ଚନ୍ଦ୍ରିକାର ତରଙ୍ଗାୟିତ ବକ୍ଷରେ ଶାନ୍ତ-ଅଶାନ୍ତର ଯେଉଁଳି ଏକ ବିଚିତ୍ର ସମାହାର ତୀର ଓ ତୀର ଦେଶରେ ସେଉଁଳି ଗୁପ୍ତାଲୋକର ଏକ ମନୋରମ ସଂଯୋଗ । ଏଣୁ କବି ମନର ଆଶା-ନିରାଶା, ଏବଂ ସାଂସାରିକ ଜୀବନର ପରିବର୍ତ୍ତନଶୀଳତା ଓ ମାୟା-ମରୀଚିକାର ଏହା ଉପଯୁକ୍ତ ପ୍ରତୀକ ।

ଚନ୍ଦ୍ରିକାର ବିବିଧ ବର୍ଣ୍ଣା, ବହୁରୂପା, ସଦାଚଞ୍ଚଳ ସତ୍ତା ଏବେ ଜ୍ୟୋତ୍ସ୍ନାର ଆଚ୍ଛାଦନରେ ଲୁକ୍‌କାୟିତ । ଏଣୁ ଏହି ବାହ୍ୟ ପ୍ରକୃତିରୁ କବି ମନ କ୍ରମେ ସ୍ୱୀୟ ବ୍ୟକ୍ତିସତ୍ତା ପ୍ରତି ଅଧିକ ସଚେତନ ହୋଇଉଠିବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ଚନ୍ଦ୍ରିକାର ଆବେଦନ ପ୍ରତିପକ୍ଷରେ ନିଜ ଜୀବନର ଘାତ-ପ୍ରତିଘାତର ଛିନ୍ନ ଉପରେ ମନନଶୀଳ କବିର ଆତ୍ମଗ୍ଳାନି ପ୍ରକାଶ

କରୁଥିବା ପଦଗୁଡ଼ିକ ରାଧାନାଥ-ସମାଲୋଚନାରେ ପ୍ରସିଦ୍ଧ । ରାଧାନାଥଙ୍କର ନୈରାଶ୍ୟବାଦ ଏବଂ ଜୀବନଦର୍ଶନ ପ୍ରତିପାଦିତ କଲାବେଳେ ଏ ପଦଗୁଡ଼ିକ ସମାଲୋଚକମାନଙ୍କର ଏକ ମୁଖ୍ୟ ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ ହୋଇଛି । ମାତ୍ର 'ବିନା ପ୍ରୟାସରେ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ପିପାସା' ଠାରୁ 'ଲକ୍ଷ୍ୟଥିଲି ମାତ୍ର ଚୋର ଖର ଗୁହା' ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଏକ ଅନାବଶ୍ୟକ, ଅନୁପଯୁକ୍ତ କାବ୍ୟାଂଶ ମନେହୁଏ ।

'ଏ ସୁଖର ମୁହିଁ ନୁହଁଇ ଭଜନ' ଠାରୁ ପାଞ୍ଚୋଟି ପଦରେ କବିତାର ଉଚ୍ଛ୍ୱାସ ସହିତ ସୁସଂଯୋଜିତ ଭାବେ କବି ଯାହା କହିଛନ୍ତି, ଉପର୍ଯ୍ୟୁକ୍ତ ପଦ୍ୟାଂଶଟି ସେହି ଆବେଗର ଏକ ଅନାବଶ୍ୟକ ପ୍ରସାରଣ ।

'ମାଗୁଣ୍ଡି, ଚିଲିକା, ମେଲଣି ତୋଠାରେ
ବାହୁଡ଼ିବି ଏବେ ଦାରୁଣ ସଂସାରେ;

ଠାରେ ସେହି ଆବେଗର ପ୍ରକାଶ ଘଟି ସାରିଛି । (ଏ ପ୍ରସଙ୍ଗରେ 'ଦାରୁଣ' ଶବ୍ଦଟିର କାବ୍ୟଶକ୍ତି ଦେଖନ୍ତୁ ।) ବର୍ଣ୍ଣିତ କାବ୍ୟାଂଶର କାବ୍ୟଶକ୍ତି ତେଣୁ ଦୁର୍ବଳ ମନେହୁଏ ।

ସଂସାରୀ ସଙ୍ଗତେ ସଙ୍ଗୀ ହେବାପାଇଁ
କେବେହେଁ ମୋହର ମନ ବଳେ ନାହିଁ,

× × ×

ଦୁଃଖଦଗ୍ଧ ଜ୍ଞାନ ଚକ୍ଷୁରେ ଜଗତ
ଦେଖିବାରେ ମୁହିଁ ଅଭ୍ୟସ୍ତ ସତତ,
ସୁଖ ବୋଲି ଯାକୁ ବୋଲଇ ସଂସାର,
କରୁଥାଇଁ ତାକୁ ଦୂରୁଁ ମୁଁ ଜୁହାର
ସୁଖରୂପେ ଯାହା ଜନ ନେତ୍ରେ ଦିଶେ,
ହାତେ ଆସେ, ହାତୁଁ ପଡ଼ିବା ପାଇଁ ସେ,

× × ×

ସେ ସୁଖେ ନ ଥିଲା କେବେ ମୋର ସ୍ପୃହା,
ଲକ୍ଷ୍ୟଥିଲା ମାତ୍ର ତୋର ଛାର ଗୃହା,

ତାଙ୍କୁ ଏକ ଦାର୍ଶନିକ ବା ମାନ୍ତବାନ୍ ଚରିତ୍ର ରୂପେ ବିଜ୍ଞାପନ ଦେବା ଭଳି ଯେଉଁ ସ୍ୱର ଏଥିରୁ ନିଃସୃତ ହୁଏ, 'ଶଲଜା' ସହିତ ତା'ର ଅଧିକ କିଛି ବିଶିଷ୍ଟ ସଙ୍ଗତି ଥିବା ଜଣାପଡ଼େ ନାହିଁ । "ଶିଉ ହାହାମୟ ଏ ଘୋର ଜୀବନ/ଜୀବନ ନୁହଇ, ଜୀବନ୍ତ ମରଣ !"ର ଅତି-ନାଟକୀୟ ଗୁରୁତାରୁ ମଧ୍ୟ ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଆବେଗର ଦୁର୍ବଳତା ସ୍ପଷ୍ଟ । ରାଧାନାଥଙ୍କର ଏ ଅନୁଭବ ନ ଥିଲ ବୋଲି ସନ୍ଦେହ ପୋଷଣ କରାଯାଉ ନାହିଁ—କିନ୍ତୁ କବିତାର କାବ୍ୟ ପ୍ରକୃଷ୍ଟ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏବଂ ପୂର୍ବର ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ଶେଷ ହେବା ପରେ ଏଭଳି ପ୍ରକାଶ ଶୈଳୀ ଏବଂ 'ଅନ୍ୟ ନାମ ତା'ର ଆକାଶ କୁସୁମ' ପ୍ରଭୃତି ମନ୍ତବ୍ୟର ଯଥାର୍ଥତା ବା ଆବଶ୍ୟକତା କ'ଣ ଅଛି ? ଗୀତିକାବ୍ୟରେ ଆତ୍ମବିଜ୍ଞାପନ ରହିବାରେ କାହାରି ଅଭିଯୋଗ ନ ଥାଏ, କିନ୍ତୁ ସେଇ ଆତ୍ମବିଜ୍ଞାପନର କାବ୍ୟମୂହୂର୍ତ୍ତ ସଙ୍ଗେ ଏବଂ ଉପସ୍ଥିତ କାବ୍ୟଶିଳ୍ପ ସଙ୍ଗେ ନିବିଡ଼ ଆତ୍ମିକ ସମ୍ପର୍କ, ଅନିବାର୍ଯ୍ୟତା ଥିଲେ ଯାଇ ତାହା ସାର୍ବଜନୀନ, ଶାଶ୍ୱତ ସୃଷ୍ଟିର ଅଙ୍ଗ ହେବ ।

ରାଧାନାଥ କାବ୍ୟରୁ ନୈରାଶ୍ୟ ଭାବର ଏକ ଅବିଚ୍ଛିନ୍ନ ସ୍ୱର ସହଜରେ ବାହାର କରାଯାଇ ପାରେ । ଏହି ନୈରାଶ୍ୟ ତାଙ୍କ କାବ୍ୟ-ପ୍ରାଣର ବିଶିଷ୍ଟ ଅନ୍ତଃସ୍ୱର ରୂପେ ସ୍ୱୀକୃତ ପାଇଛି । କିନ୍ତୁ ଏହା ମନେ ରଖିବାକୁ ହେବ ଯେ, ରାଧାନାଥଙ୍କ ଅନେକ କାବ୍ୟରେ ବର୍ଣ୍ଣିତ ହୋଇଥିବା ଦୁର୍ଘଟଣା ବା ମୃତ୍ୟୁର କାହାଣୀ ସଙ୍ଗେ ନୈରାଶ୍ୟବାଦର ଭୂୟୋଦର୍ଶନର ବିଶେଷ ସମ୍ପର୍କ କିଛି ନାହିଁ । ବୀଭତ୍ସ, ଲୋମହର୍ଷକ, ରୋମାଞ୍ଚକର ତଥା ସୁନ୍ଦର, ମହିମାମୟ, ଲୋଭନୀୟ ବିଷୟ ବସ୍ତୁର ସଂଯୋଜନା ମାଧ୍ୟମରେ କାବ୍ୟକୁ ଚିତ୍ତାକର୍ଷକ କରାଯାଇଥାଏ । ଏହାର କୌଣସି ଗୋଟିଏ ଦିଗକୁ ମାତ୍ର ବିଚାରକୁ ନେଇ ରାଧାନାଥଙ୍କର ଆଶା ବା ନୈରାଶ୍ୟବାଦିତା ପ୍ରତିପାଦିତ କରାଯାଇ ପାରିବ ନାହିଁ । ମଧୁସୂଦନଙ୍କ କବିତାରେ ଦାର୍ଶନିକତାର ଗୋଟିଏ ସ୍ୱଚ୍ଛନ୍ଦ, ଅବିଚ୍ଛିନ୍ନ ସ୍ରୋତ ଆମେ ପାଉଁ । ଗଙ୍ଗାଧରଙ୍କ ସମସ୍ତ ଶୋକ ବିଧୁରତା ସତ୍ତ୍ୱେ ତାଙ୍କ କାବ୍ୟରେ

ଆନନ୍ଦମୟତାର ମୁଖ୍ୟ ଓ ବଳିଷ୍ଠ ଚିହ୍ନ ରହିଛି । କିନ୍ତୁ ଆଲୋଚିତ କାବ୍ୟାଂଶକୁ ସାର କରି ରାଧାନାଥଙ୍କ ନୈରାଶ୍ୟବାଦିତା ନିରୂପଣ କରିବା ଯଥାର୍ଥ କି ? ସାଧାରଣ ଧରଣର ଭାଗ୍ୟବାଦିତା ତଥା ଜଗତର ନଶ୍ୱରତା ପ୍ରତି ପାଠକକୁ ସଚେତନ କରେଇବାର ପଦ୍ଧତି ତ ଆମର ପ୍ରତି ପୁରାଣରେ ପ୍ରତି କାବ୍ୟରେ ପ୍ରତିଫଳିତ । ତେବେ ସେହି ପୁରାଣ ସୁଲଭ ନୈରାଶ୍ୟ-ବାଦ ଏବଂ ଆଲୋଚିତ ଅଂଶର ନୈରାଶ୍ୟବାଦର ସ୍ୱରୂପ ମଧ୍ୟରେ ବିଶେଷ ପାର୍ଥକ୍ୟ କ'ଣ ? ଆତ୍ମକୈନ୍ଦ୍ରିକ ପ୍ରକାଶ ମାଧ୍ୟମ ଫଳରେ କାବ୍ୟ-ଚେତନାର ଏହା ଯେ ଅଧିକତର ବିଶ୍ୱସ୍ତ ପ୍ରତିଫଳନ, ତାହା ମଧ୍ୟ କୁହାଯାଇ ପାରିବ ନାହିଁ । ନଶ୍ୱରତାର ତୀବ୍ର ଅନୁଭବରେ କବିତାର ଗଭୀରତା ଏବଂ କବିର ଜୀବନ ଦର୍ଶନ କିଭଳି ପୁଷ୍ଟି ଲାଭ କରେ କୀଟ୍‌ସଙ୍କ କବିତାରେ ତାହା ଦେଖା ଯାଇପାରେ । ରାଧାନାଥଙ୍କ ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ଅନେକ ସ୍ଥଳରେ ଅତି ସାଧାରଣ, ଆବେଗହୀନ ଭାବେ ଆମେ ଦେଖୁ । 'ସର୍ବଗ୍ରାସୀକାଳ' ଉପରେ କିଛି କହିବା ପାଇଁ ସେ ଯେମିତି ସର୍ବଦା ସୁଯୋଗର ଅପେକ୍ଷା କରୁଥିଲେ । ପ୍ରସଙ୍ଗକ୍ରମେ ଏହା କେତେକ ସ୍ଥଳରେ ଔଚିତ୍ୟ, ଏବଂ ତେଣୁ ସଫଳତା ହାସଲ କରେ । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ—ବୃଦ୍ଧ କଞ୍ଚୁକୀର ଅନୁଭାବନାର ଅନ୍ତର୍ଗତ ହୋଇ 'ପାର୍ବତୀ'ରେ 'ଏ ଭବସାଗରେ ସର୍ବଗ୍ରାସୀ କାଳ-ବାତ୍ୟା ବହେ ଅବିରତ' ଭଳି ଭାବନା ଅନେକ ଥର ପ୍ରକାଶିତ ହେବାରେ ଯୁକ୍ତି ଯୁକ୍ତତା ରହିଛି । କିନ୍ତୁ ଅନ୍ୟ କେତେକ ସ୍ଥଳରେ ରାଧାନାଥଙ୍କର ଏହି ଅଭ୍ୟାସ ଅସଙ୍ଗତି ମଧ୍ୟ ଆଣିଛି । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ—ଶୈଳଗଙ୍ଗଙ୍କ ଦ୍ୱାରା ଭର୍ତ୍ସିତ, ପ୍ରତ୍ୟାଖ୍ୟାତ ନନ୍ଦକେଶ୍ୱରୀ ଚରିତ୍ରରେ—

"ଯାମ ମାତ୍ର ଆଗେ ଯେଉଁ ଦଶା ଥିଲା,
କି ବିକଳେ ବାଳା ସେ ଦଶା ଲେଉଟିଲା !
ମାନବ ରାଜନ କି ଭବେ କେଉଁ ପ୍ରାଣୀ
ଭାସିବାକୁ କାଳ ପ୍ରଭାବେ ଉଜାଣି ?
କାଳସ୍ରୋତେ ଭାଗ୍ୟ-ବାୟୁ ବହେ ପୁଣ,
ସ୍ଥିର ନର ତହିଁ ପ୍ରପାତର ତୃଣ,

କହିବାକୁ କିଛି ଇଚ୍ଛିଲି ସୁନ୍ଦରୀ,
ବାଷ୍ପପୂର ହେଲା କଣ୍ଠରୋଧ କରି ।"

ଏହାର ମଧ୍ଯପଦ ଦୁଇଟିରେ ଅସଙ୍ଗତି ଓ କାବ୍ୟ•ଦୁର୍ବଳତା ଉପରେ କିଛି କହିବାର ଆବଶ୍ୟକତା ନାହିଁ । ସେଗୁଡ଼ିକୁ ଉଠେଇ ଦେଲେ କବିତାର ଶକ୍ତି ନିଶ୍ଚିତ ରୂପେ ଅଧିକ ହେବ । ତେଣୁ ଏଭଳି ମନ୍ତବ୍ୟ ସବୁକୁ ନେଇ କବିଙ୍କ ଜୀବନଦର୍ଶନ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ କରାଯାଇ ପାରିବ ନାହିଁ ।

ତାହାର କାବ୍ୟ-ଚରିତ୍ର ମାଧ୍ୟମରେ ବା ଆତ୍ମପ୍ରକାଶନ ଧର୍ମୀ କବିତାର କେତେ ସ୍ଥଳରେ କବି ଆଶାବାଦୀ କିମ୍ବା ନୈରାଶ୍ୟ ସୂଚକ ଉକ୍ତି ରଖିଯାଇଛି; କେବଳ ତା'ର ସଂଖ୍ୟା ଉପରେ ନିର୍ଭର କରି କବିର ଜୀବନ-ଦର୍ଶନ ନିର୍ଣ୍ଣୟ କରାଯାଇ ପାରିବ ନାହିଁ । ଏଭଳି ଗୋଟିଏ ବିଶେଷ ରକମର ଭୂୟୋଦୃଷ୍ଟି ଉପରେ ତା'ର କାବ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି କେତେ ପରିମାଣରେ ନିର୍ଭରଶୀଳ ଏବଂ ତାହାରି ଆଧାରରେ ସେ କାବ୍ୟ କେତେଦୂର ଜୀବନ୍ତ ହୁଏ, ଅନ୍ୟ ପକ୍ଷରେ ସେହି କାବ୍ୟ ଦ୍ୱାରା ପାଠକ ଚିତ୍ତ କେତେ ପରିମାଣରେ ଆଶାବାଦରେ ଉଦ୍‌ବୁଦ୍ଧ ବା ନୈରାଶ୍ୟର ଗ୍ଲାନିରେ ଅଭିଭୂତ ହୁଏ, ତା ଉପରେ ହିଁ ସେହି ବିଗ୍ଭର ନିର୍ଭର କରିବ ।

ରାଧାନାଥଙ୍କ କାବ୍ୟରେ ଏକ ବିଶିଷ୍ଟ ଜୀବନଦର୍ଶନ ବା ନିଜସ୍ୱ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀର ଅଭାବ ସହଜରେ ଅନୁଭବ କରିହୁଏ । ରୀତିଯୁଗୀୟ କବିର ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ଅନୁସୃତ କାବ୍ୟ ପରମ୍ପରାର ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ସଙ୍ଗେ ଏକୀଭୂତ ହୋଇଥାଏ । ସେହି ଜୀବନ-ଓ-କଳା-ଦର୍ଶନକୁ ସେ ନିଜର ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ସ୍ୱୀକୃତି ଦେଇଥିବା ଫଳରେ ସମସ୍ତ Classical ସାହିତ୍ୟ ପରି ତା'ର କଳାରେ ଶୈଳୀ-ପ୍ରଧାନତା ଆସିଥାଏ—"What oft was thought, but ne'er so well expressed" (Pope) ସେଠି ଆମେ ଏକ ନୂତନ ଦର୍ଶନ ସନ୍ଧାନ ନ କରି ସେହି ପାରମ୍ପରିକ ଜୀବନାଦର୍ଶ ପାଇଥିବା ନୂତନ କାବ୍ୟ-ପ୍ରତିଷ୍ଠାର ସଫଳତା ଉପରେ ଦୃଷ୍ଟିନିବେଶ କରୁଁ । କିନ୍ତୁ Classical ଅନୁକରଣ ବା ରୀତିଧର୍ମୀତା ଠାରୁ ସଚେତନ ଭାବେ ନିଜକୁ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର କରୁଥିବା କବିର ମୁଖ୍ୟଗୌରବ

ଏବଂ ଯଥାର୍ଥତା ମିଳେ ତାହାର ନୂତନ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀରେ, ନୂତନ ଭୂଦୃଶ୍ୟ-ଦର୍ଶନରେ । ଦୀର୍ଘକାବ୍ୟ ହେଉ ବା କ୍ଷୁଦ୍ର ଗୀତିକାବ୍ୟ ହେଉ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଠାରେ ସେହି ନୂତନ ଦିଗଦର୍ଶନର ଆଭାସ ରହିଥାଏ । ପ୍ରକୃତି ପ୍ରତି ଏକ ବାସ୍ତବ, ଅନ୍ତରଙ୍ଗ ଆକର୍ଷଣ ଛଡ଼ା ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ରାଧାନାଥଙ୍କର ଅନ୍ୟ କୌଣସି ଏକ ବିଶିଷ୍ଟ, ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଜୀବନାଦର୍ଶର ଆଭିମୁଖ୍ୟ ତାଙ୍କ କାବ୍ୟରୁ ସଂଗ୍ରହ କରିବା କଷ୍ଟସାଧ୍ୟ । ଏଣୁ ତାଙ୍କ କାବ୍ୟସୃଷ୍ଟିକୁ ଆଶାବାଦୀ ବା ନୈରାଶ୍ୟବାଦୀ ରୂପେ ଚିହ୍ନିତ କରିବା ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ ହେବନାହିଁ ।

ଏଣୁ ଆଲୋଚିତ କାବ୍ୟାଂଶରେ "ତୋ ପଶ୍ଚିମ ତୀରେ ପଶ୍ଚିମ ଜୀବନ" ଠାରୁ "ଶାନ୍ତ ରସାସ୍ପଦ ସେହି ଦଶା କୋଳେ" ଠାରେ ସଂଯୁକ୍ତ କଲେ ମଝିରେ ଥିବା ରାଧାନାଥଙ୍କ "ରୁଚି" ଓ "ଦୁଃଖଦଗ୍ଧ ଜ୍ଞାନ" ଆଖ୍ୟାନକୁ ଉଠାଇଦେବା ଫଳରେ ମନେହୁଏ କାବ୍ୟଶକ୍ତି କୌଣସି ପ୍ରକାରେ ହ୍ରାସ ହେବାର ସମ୍ଭାବନା ନାହିଁ । କାରଣ ତହିଁର ମୁଖ୍ୟ ବିଷୟବସ୍ତୁ ଆଗରୁ ଅଧିକତର ଶୃଙ୍ଖଳିତ ଭାବେ ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇ ସାରିଛି ଏବଂ ତାହାର ଅନ୍ୟ କୌଣସି ଗଭୀରତର ବା ଅଧିକ ସ୍ପଷ୍ଟ ଆବେଗ ଏଠାରେ ସନ୍ନିବିଷ୍ଟ ହୋଇନାହିଁ ।

ସେ ଯାହାହେଉ, ଏଠାରେ ମୁଖ୍ୟ ବିଷୟ ହେଲା କବିଙ୍କ ଚିଲିକା ପ୍ରତି ଆକର୍ଷଣର ରୂପରେଖ । "ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ପିପାସା" ତାହାର ଗୋଟିଏ କାରଣ । ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଆକର୍ଷଣର ଆଉ ଏକ କାରଣ ହେଲା, ଚିଲିକା ସଂସାର "ଦାରୁଣ ସଂସାର"ର ଠିକ୍ ବିପରୀତ ସ୍ଥଳ । ତା' ବାହାରେ ସେହି ଆକର୍ଷଣର ଅନ୍ୟ ଅନେକ ମାର୍ଗ ଆଲୋଚିତ ହୋଇ ସେହି ପ୍ରସଙ୍ଗରେ କବି ଚିଲିକାକୁ ପ୍ରଥମ କଳ୍ପନା ଏକ ନୂତନ ପୃଥିବୀ ଓ ନୂତନ ଜୀବନର ପ୍ରତୀକ କରିଛନ୍ତି ଏବଂ ତା'ପରେ କଳ୍ପନା ତାକୁ ଜୀବନୀୟ ଭିଥ୍ ରୂପେ ବ୍ୟବହାର କରୁଛନ୍ତି ସେଥିରେ ସୂଚନା ଦିଆଯାଇଛି । ସେହି ଯୋଜନାର ପରିପ୍ରକାଶ ସ୍ୱରୂପ ବର୍ତ୍ତମାନ ଚିଲିକାର ପଶ୍ଚିମତୀରରେ ଜୀବନଯାପନ କରିବାର ମୁଖ୍ୟ ଆକର୍ଷଣ ବ୍ୟକ୍ତ ହୁଏ—

"ଶାନ୍ତ ରସାସ୍ପଦ ସେହି ଦଶା କୋଳେ
ବାଗ୍‌ଦେବୀ ଚରଣ ପଙ୍କଜ ନିର୍ଭୋଳେ ।"

ଚିଲିକା ପରି ନିଜେ କବି ପ୍ରତିଭା ଏ ଜାତୀୟ ଜୀବନର ଏକ ଗୌରବସ୍ଥଳୀ ହେବାରେ ଆକାଙ୍କ୍ଷୀ । ଏଠି ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିବାର ଗୋଟିଏ କଥା ହେଲା, କବି ଚିଲିକାର "ମୃତ୍ୟୁ ଛବି ଦର୍ଶନ"ରେ ଯେଉଁ "ନୈରାଶ୍ୟ-ପ୍ରେତ" ଉପୋଦ୍ଭାତ ହେବାର ଉଲ୍ଲେଖ କରିଛନ୍ତି ତାହା ତାଙ୍କର ପୂର୍ବକଥିତ "ଜୀବନ୍ତ-ମରଣ"ର ନୈରାଶ୍ୟ ନୁହେଁ । "ଆଶାମଦେ ମତ୍ତ" ହୋଇ ନିଜକୁ କବି ବାଲ୍ମୀକି ଏବଂ ଭଞ୍ଜଙ୍କ ପରି ଏକ ଉଚ୍ଚ ନମସ୍ୟ କବି-ପ୍ରତିଭା ରୂପେ ଗଠନ କରିବାକୁ ଯିବାବେଳେ ସ୍ୱୀୟ କାବ୍ୟ-ଦୁର୍ବଳତା ପ୍ରତି ତୀବ୍ରଭାବେ ସଚେତନ ହୋଇ ପଡ଼ିବା ଫଳରେ ନିରାଶାର ଯେଉଁ "ବିକଟ ନର୍ତ୍ତନ" ସେ ଦେଖିଥିଲେ ଚିଲିକା ତାହାର ଆଶୁ ପ୍ରତିକାର କରିଥିଲା । ଏକ ପକ୍ଷରେ ଚିଲିକାର ସହାୟତା ବଳରେ ହିଁ ସେହି କବି ପ୍ରତିଭା ପୂର୍ଣ୍ଣ ରୂପେ ବିକାଶ ଲାଭ କରିବ; ଅପର ପକ୍ଷରେ ଚିଲିକାକୁ ନିଜର କବି-ପ୍ରତିଭାର ଆୟୁଧ ରୂପେ ବ୍ୟବହାର କଲେ ତାଙ୍କ କଳା-ପ୍ରତିଶ୍ରୁତିର ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ସଫଳତା ଆସିବ । କାବ୍ୟାଂଶରେ ଏହି ଦୁଇଟି ଯାକ ସମ୍ପର୍କିତ ବିଷୟ ସୂଚିତ । ବର୍ତ୍ତମାନ ଉଭୟ କବି-ପ୍ରତିଭା ଏବଂ ଚିଲିକା ସେହି ଗୋଟିଏ ମିଥ୍ ବା ପ୍ରତୀକର ଅନ୍ତର୍ଭୁକ୍ତ ହୋଇଯାଇଛନ୍ତି । ଏହି ବିଷୟଟିକୁ ଆହୁରି ପ୍ରାଞ୍ଜଳ ରୂପେ ପରିବେଷଣ କରି କବିତାର ଗତିରେ ସମାପ୍ତି ଆସେ ।

"ଶୋଭାର ବିଧାନ" ଉତ୍କଳ କବି-ପ୍ରତିଭାର ଅଭାବରେ ବିବଶା । ଏହି ପ୍ରକୃତିର ଗୌରବ ପାଇଁ କବି-ପ୍ରତିଭାର ମୁଖ୍ୟ ଭୂମିକା ରହିଛି ।

"ତୋର କୃପାବଳେ କ୍ଷୁଦ୍ର ମହାସ୍ଥାନ
ତୋ କୃପା ବିହୁନେ ବଡ଼ ହୁଏ ସାନ ।"

ଚିଲିକା ମଧ୍ୟ ନିଜର ମହାନତାର ପ୍ରକୃତ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ପାଇଁ କବି-ପ୍ରତିଭାର ଅପେକ୍ଷା କରିଛି । ଅନ୍ୟ ପକ୍ଷରେ, ଏ ଦେଶର କବିପ୍ରତିଭାର ବିକାଶ ପାଇଁ ଚିଲିକାର ଅନୁପ୍ରେରଣା ଆବଶ୍ୟକ । ଚିଲିକା, କବି ଏବଂ ଗୁଣୀ ପୃଷ୍ଠପୋଷକ, ସମସ୍ତେ ନିଜର ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ସଜ୍ଞା ବଦଳରେ ଉତ୍କଳମାତାର ବିପୁଳ ପ୍ରତିଶ୍ରୁତିର ଏକ ଘନୀଭୂତ ପ୍ରତୀକ ହୋଇ ଉଠିଛନ୍ତି । ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ହିଁ

କବିତାର ଶେଷ ଅଂଶରେ ରହିଥିବା ବିଭିନ୍ନ କାବ୍ୟବସ୍ତୁର ଯଥାର୍ଥତା ଆସିଛି ଏବଂ ତାହା କାବ୍ୟର ସାମଗ୍ରିକ ବିଷୟବସ୍ତୁରେ ସୁସଂଯୋଜିତ ହୋଇ ପାରିଛି । ତେଣୁ ଉପସଂହାରରେ ଏହି କାବ୍ୟଯୋଜନାକୁ କବି ସ୍ପଷ୍ଟ ରୂପେ-ସୂଚିତ କରି ରଖିଛନ୍ତି—

ବୀଣାପାଣି ପୂଜା ଯୋଗ୍ୟ-କଞ୍ଜକୁଳ
ଫୁଟିବାର ଏହି କାଳ ଅନୁକୂଳ,
ସେ ପଦ୍ମ ଫୁଟିବ କବି ହୃଦୟରେ
ନବୋଦିତ ଏହି ଭକ୍ତି-ରବି-କରେ,
ପୂଜିବେ ତୋ ପଦ ଉତ୍କଳ ସନ୍ତତି
ସେହି ପଦ୍ମେ, ପଦ୍ମବାସିନି ଭାରତି !
ଚିଲିକା, ତୋ ତୀର ବନ୍ଧୁର ଲଳିତ
ସେହି ରବିକରେ ହେବ ଆଲୋକିତ,
ବାଣୀ-ଆବିର୍ଭାବ-ଯୋଗ୍ୟସ୍ଥଳ ଜାଣି
ଆସିବେ ତୋ ତୀର ବୁଧ କବି ଜ୍ଞାନୀ,
ହୋଇ ତୁ ତାଙ୍କର ବିହାର-ତଡ଼ାଗ
ଲଭିବୁ ଅଖିଳ-ଜନ ଅନୁରାଗ ।

ରେଖାଙ୍କିତ ଅଂଶ ଗୁଡ଼ିକରୁ ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟିତ ମିଥ୍‌ର ସ୍ୱରୂପ ସହଜରେ ନିର୍ଣ୍ଣେୟ ।

ସ୍ଥାମାପ୍ୟ ତ୍ରୁଟି ଓ ବିଚ୍ୟୁତି ଗୁଡ଼ିକ ସତ୍ତ୍ୱେ "ଚିଲିକା" ଏକ ବିଳକ୍ଷ୍ଣ କୃତି ଅଟେ । ରାଧାନାଥ ସାହିତ୍ୟର ପୃଷ୍ଠଭୂମିରେ ଏହାର ସଫଳତା ଅନନ୍ୟ । ଅଥଚ ଏହି ନୂତନ ଧରଣର ସଫଳତା ପାଇଁ ରାଧାନାଥ ତାଙ୍କ ଶିଳ୍ପକଳାର କୌଣସି ଦିଗରେ ଏକ ମୌଳିକ ପରିବର୍ତ୍ତନ ବା ନବୀନ ପ୍ରଚେଷ୍ଟା କରି ନାହାନ୍ତି । ସମାନ ଧରଣର କାବ୍ୟ-ଦୋଷ-ଗୁଣ ଥାଇ ସୁଦ୍ଧା "ଚିଲିକା"ର ବଶିଷ୍ଟ ସଫଳତାର ପ୍ରଧାନ କାରଣ ହେଉଛି ତହିଁରେ

ଆଲୋଚିତ ଗୀତିଧର୍ମୀ ଆବେଗର ପୁଷ୍ଟତା ଏବଂ ସେହି ଆବେଗର ବିପୁଳ ପରିପ୍ରକାଶରେ ବିଭିନ୍ନ କାବ୍ୟବସ୍ତୁର ସମର୍ଥ ସଂଯୋଜନା । ଅନ୍ୟତ୍ର, କଥାବସ୍ତୁକୁ ନୂତନ ରୂପ ଦେବାକୁ ଯାଇ ସେଥିରେ ସୁଚିନ୍ତିତ ପରିବର୍ତ୍ତନ, ତାହାର ପଦ୍ୟାନୁକୂଳ ଶବ୍ଦସଜ୍ଜା, ଆଖ୍ୟାୟିକାର ନାଟକୀୟ ପରିବେଷଣ, ପ୍ରକୃତିଚିତ୍ର, ଅନୁଚିନ୍ତା, ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି ଇତ୍ୟାଦି ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ରାଧାନାଥଙ୍କର ପ୍ରଚୁର କାବ୍ୟ ଓ ଜୀବନ-ଅନୁଭୂତି ଏବଂ ଜ୍ଞାନର ପ୍ରତିଫଳନ ହୋଇଥିଲେ ହେଁ ତାଙ୍କ ମୂଳ ଆବେଗର ନିଜସ୍ୱ ଓ ସ୍ୱଚ୍ଛଳ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ ସମ୍ଭବ ହୋଇ ନ ଥିବା ମନେହୁଏ । ଏକ ଗଭୀର ଆବେଗ ପ୍ରସୂତ କାବ୍ୟ ସଙ୍କଳ୍ପ ଓ ଆତ୍ମବିଶ୍ୱାସକୁ ଭିତ୍ତି କରି "ଚିଲିକା"ରେ କବି ନିଜ ପାଇଁ ଯେଉଁ ମିଥ୍ ସୃଷ୍ଟି କଲେ ତାହା ମାଧ୍ୟମରେ ସେ ନିଜର କାବ୍ୟାବେଗ ଓ କଳା-ପ୍ରତିଶ୍ରୁତିର ଏକ ନୂତନ ପରିଚୟ ପାଇଲେ । ଏଣୁ "ମହାଯାତ୍ରା"ର ମହାଯାତ୍ରା ପାଇଁ ଏବଂ "ଦରବାର"ର କାବ୍ୟ-ସଂଯୋଜନା ପାଇଁ "ଚିଲିକା" କେବଳ ପ୍ରେରଣା ଯୋଗାଇ ନାହିଁ, ତାହାର ଦିଗ୍‌ନିରୂପଣ ମଧ୍ୟ କରି ଦେଇଛି ।



ସୂଚନା

୧- ରାଧାନାଥ ଜୀବନୀ, ପୃ: ୧୦୨

୨- ତତ୍ରୈବ, ପୃ: ୫୯୨

୩- ରାଧନାଥ କାବ୍ୟରେ ଦେଶପ୍ରେମିକତାର ଗତାନୁଗତିକ ଆଲୋଚନାର ଏକ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ଓ ଚିତ୍ତାକର୍ଷକ ରୂପ ଭାବେ "ଦେଶପ୍ରେମୀ ରାଧାନାଥ" (ଶ୍ରୀ ଦୀନବନ୍ଧୁ ରଥ, ଝଙ୍କାର, 'ରାଧାନାଥ-ବିଶେଷାଙ୍କ'-୧୯୭୦-୭୧, ପୃ: ୯୮) ଦେଖନ୍ତୁ ।

୪- ପ୍ରଚୁର ସୂଚନା ସମ୍ବଳିତ, ପାଣ୍ଡିତ୍ୟ-ପୂର୍ଣ୍ଣ ଚଳିକା ଓ ରାଧାନାଥ (ଶ୍ରୀ ଗୌରାକୁମାର ବ୍ରହ୍ମା, ୧୯୬') ପୁସ୍ତକରେ ରାଧାନାଥଙ୍କ ଦେଶପ୍ରେମିକତା ସମ୍ବନ୍ଧରେ ଦୀର୍ଘ ବାଇଶ ପୃଷ୍ଠା ବ୍ୟାପୀ ଆଲୋଚନା ରହିଛି । କିନ୍ତୁ ସେହି ଗୁଣର କଳାତ୍ମକ-ପରୀକ୍ଷଣର ବିଚାର ଅପେକ୍ଷା ତାହାର ବିଭିନ୍ନ ସୂଚନାର ସଂଗ୍ରହ ଏବଂ ବର୍ଣ୍ଣନା ଉପରେ ଲେଖକ ଅଧିକତର ନିଯୁକ୍ତ ହୋଇଥିବା ମନେହୁଏ ।

ଏ ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ପଣ୍ଡିତ ନୀଳକଣ୍ଠ ଦାସଙ୍କ ନିମ୍ନଲିଖିତ ମନ୍ତବ୍ୟ ଯଥାର୍ଥ ଅଟେ—

"କବିତା ମାନଙ୍କର ବିଭିନ୍ନତା ମଧ୍ୟରେ ସ୍ୱଦେଶବତ୍ସଲତା ଏକତ୍ୱ ନୀତି ସଂରକ୍ଷଣ କରିଅଛି । ସମସ୍ତ ବିଭିନ୍ନ କବିତା ମଧ୍ୟରେ ଯେପରି ସ୍ୱୟଂ କବି ରାଧାନାଥ, ସେହିପରି ସ୍ୱଦେଶବତ୍ସଲତା ମଧ୍ୟ ବିଦ୍ୟମାନ ରହିଅଛି ।"
(ରାଧାନାଥ ଜୀବନୀ, ପୃ: ୮୩୪)

କିନ୍ତୁ ଏହାର ସତ୍ୟତାର ପରିମାଣ ନିର୍ଣ୍ଣୟ ଏବଂ କଳାରୂପର ଅନୁଶୀଳନ ଆବଶ୍ୟକ । ରାଧାନାଥଙ୍କ ଉତ୍କଳୀୟ ପ୍ରକୃତି ଚିତ୍ରର ବିପୁଳତା ଉପରେ ନିର୍ଭର କରି କାବ୍ୟରେ ଜାତୀୟତାର ମୂଲ୍ୟାଙ୍କନ, ଯଥା, ମାୟାଧର ମାନସିଂହଙ୍କ "ନିଜ ଜୀବନରେହିଁ ରାଧାନାଥ ଯେ ଓଡ଼ିଶାର ଜାତୀୟକବି ବୋଲି ସ୍ବୀକୃତି ସମ୍ମାନିତ ହୋଇଥିଲେ, ତାହା ଏକାନ୍ତ ଯଥାର୍ଥ" (ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ଇତିହାସ, ଗ୍ରନ୍ଥମନ୍ଦିର, ୧୯୬୭; ପୃ ୨୬୩) ବିରୁଦ୍ଧରେ ସୁରେନ୍ଦ୍ର ମହାନ୍ତିଙ୍କ ବିଦ୍ରୂପ ନିତାନ୍ତ ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ ଓ ଅନିବାର୍ଯ୍ୟ ମନେହୁଏ ।

"ରାଧାନାଥ ଓଡ଼ିଶାର ନଦୀ, ହ୍ରଦ, ପର୍ବତ ଓ ଅରଣ୍ୟକୁ ତାଙ୍କ କାବ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ବହୁ ବର୍ଣ୍ଣିତ କରିଥିବାରୁ ଯେଉଁମାନେ ସେଥିରେ ଜାତୀୟତାର ଉଦ୍‌ବୋଧନ ଶୁଣି କର୍ଣ୍ଣରସାୟନ କରନ୍ତି, ମୁଁ ସେମାନଙ୍କୁ ସେଥିରୁ ବଞ୍ଚିତ କରିବା ପାଇଁ କୁଣ୍ଠିତ; ମାତ୍ର ସାରଳାଙ୍କ ମହାଭାରତ ରୁତ୍ତି, ବଳରାମ ଦାସଙ୍କ ଦାଣ୍ଡୀ ରାମାୟଣରେ ସୁଦ୍ଧା ସେମାନେ ଏ ପ୍ରକାର ବହୁ ଉଦ୍‌ବୋଧନ ଶୁଣି ପାରିବେ ।"

'ରାଧାନାଥ ସାହିତ୍ୟର ଭୂମିକା' (ସୁରେନ୍ଦ୍ର ବିଚାର, ୧୯୬୭ ପୃ: ୧୬୦)

୫- ଆମ "ଚିଲିକା" ଆଲୋଚନାର ଏକ ସାଧାରଣ ରୂପର ସୂଚନା ଦିଏ। ଏହି ପଦ ଦୁଇଟି ପଣ୍ଡିତ ବିନାୟକ ମିଶ୍ରଙ୍କ ମତ ଉଦ୍ଧାର କରାଯାଇ ପାରେ—"ଏହାର ଅଦ୍ୟ ଦୁଇ ଚରଣ ପାଠ କଲେ, କବି ପ୍ରାଚୀନ ଯୁଗରେ କୌଣସି ସୁନ୍ଦରୀର ରୂପ ବର୍ଣ୍ଣନା ଆରମ୍ଭ କରୁଥିବାର ପ୍ରତୀତ ହୁଏ। (ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ଇତିହାସ—ପଣ୍ଡିତ ବିନାୟକ ମିଶ୍ର, ୧୯୬୮; ପୃ: ୭୯)

୬- "ରାଧାନାଥଙ୍କ କାବ୍ୟରେ ପୌରାଣିକ ଉପାଦାନ" (ଉଗର, 'ରାଧାନାଥ-ବିଶେଷାଙ୍କ,' ପୃ: ୧୨୭-୧୩୫) ଶୀର୍ଷକ ପ୍ରବନ୍ଧରେ ଶ୍ରୀ ଭବଗ୍ରାହୀ ମିଶ୍ର ପୌରାଣିକତାର ଏକ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ, ପ୍ରାଞ୍ଜଳ ଚିତ୍ର ଦେଇଛନ୍ତି। କିନ୍ତୁ କାବ୍ୟ-ଶିଳ୍ପ ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ତାହାର ଆବଶ୍ୟକ ମୂଲ୍ୟାଙ୍କନ ହୋଇଥିବା ମନେହୁଏ ନାହିଁ।

୭- "ରାଧାନାଥ-କାବ୍ୟ ଓ ନିସର୍ଗ ପ୍ରକୃତି", ଶ୍ରୀ ସଶାନ୍ତ୍ର ମୋହନ ମହାନ୍ତି, ଝଙ୍କାର (ନବମ ବର୍ଷ ଚତୁର୍ଥ ସଂଖ୍ୟା ଏବଂ ନବମ ସଂଖ୍ୟା)।

୮- "ଗୀତକାବ୍ୟ ଓ ରାଧାନାଥ", ଉଗର, ରାଧାନାଥ-ବିଶେଷାଙ୍କ, ପୃ: ୧୧୫-୧୨୭।

୯- "ସାହିତ୍ୟାନୁରାଗ ମୋହୋର ବହୁଦିନରୁ ଥିଲା, ମାତ୍ର ଉଚ୍ଚ ସାହିତ୍ୟ କଣ ସେ ଜ୍ଞାନ ବହୁ ବିଳମ୍ବରେ ଲାଭ ହେଲା।" ରାଧାନାଥ-ଜୀବନୀ, ପୃ: ୫୯୨।

୧୦- ରାଧାନାଥଙ୍କ ନୈରାଶ୍ୟବାଦିତା ସଂପର୍କରେ ପ୍ରାୟ ସମସ୍ତ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ସମାଲୋଚକଙ୍କର ମତ ମିଳେ। ରାଧାନାଥ ଆଶାବାଦୀ ହୋଇଥିବାର ମତ ପରିଷ୍କାର ଭାବେ ଖୁବ୍ ଅଳ୍ପସଂଖ୍ୟକ ଆଲୋଚକ ଉପସ୍ଥାପନ କରିଛନ୍ତି। ଏମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ଶ୍ରୀ ଗଙ୍ଗାଧର ବଳ ଅନ୍ୟତମ—"କିନ୍ତୁ ଆପାତତଃ ଦୁଃଖ ଓ ନୈରାଶ୍ୟର ଚିତ୍ର ତାଙ୍କ ରଚନାରେ ଥିଲେ ମଧ୍ୟ ତାଙ୍କର ଅସଲ ରୂପଟି ନୈରାଶ୍ୟବାଦୀ ନୁହେଁ।" (ରାଧାନାଥଙ୍କ "ପ୍ରକୃତି"—ଉଗର, 'ରାଧାନାଥ ବିଶେଷାଙ୍କ', ପୃ:—୫୩)

ରାଧାନାଥଙ୍କର ନୈରାଶ୍ୟବାଦକୁ ଅଧିକତର ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ କରାଯାଇଛି। ଲେଖକର ପରିଚିତ ପ୍ରବନ୍ଧ ଗୁଡ଼ିକ ମଧ୍ୟରେ ଏ ସଂପର୍କରେ ସବୁଠାରୁ

ଅଧିକ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ଓ ପ୍ରବର୍ତ୍ତନାଜନକ ଲେଖା ଦୁଇଟିରେ ("ଦୁଃଖବାଦ ଓ କବିବର ରାଧାନାଥ"—ଶ୍ରୀ ସର୍ବେଶ୍ୱର ଦାସ; "ରୂପପ୍ରାଣ ରାଧାନାଥ" —ଶ୍ରୀ ଚନ୍ଦ୍ରାମଣି ବେହେରା; ରାଧାନାଥ ପରିଚୟ, ୧୯୬୧) "ଚିଲିକା"ର ଉଲ୍ଲିଖିତ କାବ୍ୟାଂଶଟିକୁ ବିଶେଷ ପ୍ରାମାଣିକ ଭାବେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରାଯାଇଛି । କିନ୍ତୁ ଏହା ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟପୂର୍ଣ୍ଣ ଯେ ଉଭୟ ଲେଖାର ପ୍ରଥମାଂଶରେ ରାଧାନାଥଙ୍କ ନୈରାଶ୍ୟବାଦ ଉପରେ ରହିଥିବା ଦୃଢ଼ସ୍ୱର ପରଅଂଶରେ ପରିବର୍ତ୍ତିତ ହେଉଥିବା ମନେହୁଏ ।

"କିନ୍ତୁ ରାଧାନାଥଙ୍କ ନୈରାଶ୍ୟବାଦର ଜନ୍ମ ସଂଶୟରୁ ନୁହେଁ, ବିଶ୍ୱାସରୁ । ଏହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବିଚାରକଲେ ରାଧାନାଥ ନିରାଶାବାଦୀ ନୁହନ୍ତି, ତାଙ୍କ ଆଶାବାଦୀ, ଦୁଃଖବାଦୀ ନୁହନ୍ତି, ଆନନ୍ଦବାଦୀ ତାଙ୍କର ହତାଶାବାଦର ଅନ୍ତରାଳରେ ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ ଆଦର୍ଶବାଦର ପ୍ରଚ୍ଛନ୍ନ ବର୍ତ୍ତମାନତା ।" (ଦୁଃଖବାଦ ଓ କବିବର ରାଧାନାଥ"; ତତ୍ରୈବ—ପୃ:୫୬)

"ନିଜର ଶିଳ୍ପୀସୁଲଭ ରୂପତୃଷା କେତେବେଳେ ସେ ପୂରଣ କରିଛନ୍ତି ପ୍ରକୃତିର କଳାଲୋକରେ ପ୍ରକୃତିକୁ ଆତ୍ମୀୟ ରୂପେ ବରଣ କରି କେତେବେଳେ ବା ପୂରଣ କରିଛନ୍ତି ଜୀବନର ଅତଳ ସ୍ରୋତରେ ଅବଗାହନ କରି ଏବଂ ଅନୁଭବ କରି ଦୁଃଖର ଆବର୍ତ୍ତ ତଳେ ଜୀବନର ରହସ୍ୟ ଓ ମଙ୍ଗଳର ବାର୍ତ୍ତା । ଦୁଃଖର ସମସ୍ତ ଆଘାତ ଓ ଅଦୃଷ୍ଟର ସମସ୍ତ ଅଟ୍ଟହାସ ମଧ୍ୟରେ କବି-ପ୍ରାଣରେ ଅକ୍ଷୁଣ୍ଣ ରହିଛି ଏଇ ରୂପପ୍ରେମ ଓ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟବୋଧ ।" ("ରୂପପ୍ରାଣ ରାଧାନାଥ"; ତତ୍ରୈବ— ପୃ:୮୬)

୧୧- ଡ: ନରେନ୍ଦ୍ରନାଥ ମିଶ୍ର ତାଙ୍କ "ଚିଲିକା"-ଆଲୋଚନାର ଉପସଂହାରରେ ଉଲ୍ଲିଖିତ କାବ୍ୟାଂଶର ପ୍ରମାଦପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାବ-ନିଷ୍ପତ୍ତି କରିଛନ୍ତି । ତାଙ୍କର ଆଧୁନିକ ଓଡ଼ିଆ କାବ୍ୟଧାରା,

ବିଶ୍ୱଭାରତୀ ପ୍ରକାଶନ, ୧୯୬୪, ପୃ: ୧୭୯-୮୦ ଦେଖନ୍ତୁ ।



କବି ମଧୁସୂଦନ

"ଏବେ ମନ୍ଦ ସମୀରେ ସଞ୍ଚରେ
ଚୁମ୍ବି ଫୁଲ ନଗ୍ନ ପର୍ଣ୍ଣେ, ସଦା ପ୍ରେମକାଣ୍ଡ ବର୍ଣ୍ଣେ
ଲଜ୍ଜେ ଉପ୍ତେ ଆହା ତହୁଁ ଫୁଲ ଥରଥରେ;
ନଗ୍ନ କଲକଲେ, ପୁଣି ପର୍ଣ୍ଣ ମରମରେ ।"

ଏ ପଂକ୍ତିଟି କବି ମଧୁସୂଦନଙ୍କର ରଚନା ବୋଲି ଜାଣିଲେ ସାଧାରଣ ପାଠକ ପାଠିକା ହୁଏତ ବିସ୍ମିତ ହେବେ । କାରଣ, 'ବର୍ଣ୍ଣବୋଧ', 'ସ୍ତବ', 'ପଦ୍ମ', 'ଜୀବନ-ଚିନ୍ତା' ଏବଂ 'ନବାସିତର ବିଳାପ'ର ରଚୟିତାଭାବେ ଯେଉଁ ମଧୁସୂଦନଙ୍କ ସହ ସମସ୍ତେ ପରିଚିତ, ତାଙ୍କୁ ଉପର୍ଯ୍ୟୁକ୍ତ କବିତାର କବିଙ୍କ ସହ ଏକ ବୋଲି ଭାବିବାକୁ ଅନେକେ ସହଜରେ ସ୍ୱୀକାର କରିବେ ନି । ଏହାର କାରଣ ସ୍ପଷ୍ଟ । ମଧୁସୂଦନ କବିତା-ରାଜ୍ୟର ବିଚିତ୍ର ସମ୍ଭାର ଦର୍ଶାଇଦେବାକୁ ଯଥାର୍ଥ ପଦକ୍ଷେପ ନ ନେଇଥିବାରୁ, ତାଙ୍କୁ କେବଳ ଭକ୍ତିରସର ଏବଂ ନୀତିବାକ୍ୟାବଳୀର ଏକ ଚିରାଚରିତ କାବ୍ୟିକ ପରିବେଷଣରୂପେ ସମସ୍ତେ ଗ୍ରହଣ କରନ୍ତି । ବେଦ ଉପନିଷଦ୍ ଓ ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରୁ ଭୂଲମାପୂ ପଂକ୍ତି ସବୁର ଉଦ୍ଧାର କରି ମଧୁମାନସର ଦାର୍ଶନିକତା ପ୍ରତିପନ୍ନ କରିବା ଏବଂ ସ୍ୱଳ୍ପତଙ୍ଗୀରେ "ଭକ୍ତକବି" କହି ଆତ୍ମସନ୍ତୋଷ ଲାଭ କରିବାଠା ଆମ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ଉପରେ

ଯେତିକି ଆଜ୍ଞ ଆଣେ, ମଧୁସୂଦନ କାବ୍ୟ-ପ୍ରତିଭାକୁ ସେତିକି କଦାକାର ଭାବରେ ଚିହ୍ନିତ କରେ । ମଧୁସୂଦନଙ୍କ କବିତାରେ ଭକ୍ତିର ଏକ ଚିରନ୍ତନ ପ୍ରବାହ ରହିଛି । ତାହାର ଉତ୍ସ ମଧ୍ୟ ଏକ ଶିବ ଚେତନା—ଏହା ନିଷ୍ଟିପୂ ସତ୍ୟ; କିନ୍ତୁ ସେହି ଭକ୍ତିପ୍ରବାହ ଯେ କେତେ ବିଭିନ୍ନ ରାଜ୍ୟ ଦେଇ ମାଡ଼ି ଚାଲିଛି, ତହିଁରେ ଯେ କେତେ ପ୍ରଶାନ୍ତ ଅଥଚ କେତେ ଆନ୍ଦୋଳନର ସତ୍ତା ରହିଛି, ତହିଁର ଯଥାର୍ଥ ବିଚାର ହିଁ ସମାଲୋଚକର ମୂଳ କର୍ତ୍ତବ୍ୟ । ମୌଳିକ ବିଦ୍ରୋହ, ବା ମୌଳିକ ସଂଶୟର ପ୍ରକାଶ ନ ଥିବାରୁ ଏ ଧାରା ଅବଶ୍ୟ ଆପାତ ଦୃଷ୍ଟିରେ ଏକମୁଖୀ ହୋଇପଡ଼େ । ତଥାପି ସେଇ ବିଶ୍ୱସ୍ତ ଆତ୍ମନିବେଦନର ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଗତିରେ କେତେ ସୋପାନ, କେତେ ବିଭିନ୍ନ ଅବସ୍ଥା, କେତେ ବିଚିତ୍ର ପ୍ରକାଶନ !

ଏଇ ବୈଚିତ୍ର୍ୟର ଅନୁଧ୍ୟାନ କରିବାକୁ ଗଲାବେଳେ ଯେଉଁ ଏକ ସାଧାରଣ ସତ୍ୟତ ବିଚାରକୁ ମନରେ ସ୍ଥାନ ଦେବାର ଆବଶ୍ୟକତା ରହିଛି, ତାକୁ କହି ରଖେଁ ।

କବିତା ହେଉଛି ବ୍ୟକ୍ତିମାନସ ଏବଂ ଶିଷ୍ଟ-ମାନସ (Collective Mind) ର ସଂଯୋଗସ୍ଥଳୀ । ଏଣୁ କବିତାର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ସୂକ୍ଷ୍ମ ଅନୁଭୂତି ବା ଉନ୍ନତ ଭାବନାରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ନୁହେଁ । ତଥାପି ଶ୍ରେଷ୍ଠ କବିତାର ଶ୍ରେଷ୍ଠତ୍ୱ ବିଚାରବେଳେ ତହିଁରେ ନିହିତ ଧର୍ମଭାବ ବା ଦାର୍ଶନିକତାର ମହତ୍ତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣତା ଅପେକ୍ଷା ଅଧିକ ବିଚାର୍ଯ୍ୟ ତହିଁର ଜାଗ୍ରତ ମାନବୀୟତା । ଧର୍ମ, ଦର୍ଶନ, ମନସ୍ତତ୍ତ୍ୱ, ସମାଜତତ୍ତ୍ୱ—ଏ ସବୁ ହେଲେ ଗୁଣାତ୍ମକ, ବୌଦ୍ଧିକ ବିଭାଗ । କଳ ସ୍ପର୍ଶମଣି ଜରିଆରେ ସେ ସବୁ ପାଆନ୍ତି ଏକ ଆନନ୍ଦ-ତତ୍ତ୍ୱ ଏବଂ ମାନବୀୟ ମହତ୍ତ୍ୱ । ତେଣୁ ବୌଦ୍ଧିକ ବିଚାର ଏକ ଇନ୍ଦ୍ରିୟାନୁଭୂତ, ରସସିକ୍ତ ରୂପ ନେଇ କବିତାରେ ପ୍ରକାଶ ପାଏ । "ଭାବନା ତେଣୁ ହୁଏ ଅନୁଭୂତି ଏବଂ ଅନୁଭୂତି ହୁଏ ଭାବନା" (ଏଲିଅଟ୍) । କବିତା ମାଧ୍ୟମରେ ଏ ଯେଉଁ ନୂତନ, ପରିବର୍ତ୍ତିତ ରୂପର ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ, ତହିଁର ଅନୁଧ୍ୟାନ ମୂଳତଃ ସଂଯୋଜନା ଏବଂ ଶୈଳୀର ଭିତ୍ତିରେ ହେବା ହିଁ ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ । ଅବଶ୍ୟ ଶୈଳୀ-ବିଚାର ଏବଂ ଭାବ-ବିଚାର ଦୁଇଟି ପରସ୍ପର ନିରପେକ୍ଷ ବିଭାଗ ନୁହେଁ, ଯେହେତୁ ଶୈଳୀ ଓ ଭାବର ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ସମ୍ମିଶ୍ରଣ ନ ହେଲେ କବିତା

କବିତା-ପଦବାଚ୍ୟ ହୁଏ ନାହିଁ । ଅନ୍ୟ ଏକ ଦୃଷ୍ଟିରୁ କହିବାକୁ ଗଲେ ସୃଜନଶୀଳତାର ଶକ୍ତି ପ୍ରକାଶ ପାଇଁ ସମାଲୋଚକ ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ ନୁହନ୍ତି । କାରଣ ସ୍ୱୟଂ ଉପଲବ୍ଧ ହେବାରେ ହିଁ ତାହାର ମହତ୍ତ୍ୱ । ସମାଲୋଚନାର କାର୍ଯ୍ୟ ହେଲା ସୃଜନଶୀଳତାର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟବସ୍ତୁ ଅନୁଶୀଳନ କରି ପାଠକ ମନରେ ଉନ୍ନତ ବିଚାରର ଦିଗ୍‌ଦର୍ଶନ ଦେବା । ଏ ଅନୁଶୀଳନର ପ୍ରକୃତି ମଧ୍ୟ ଅଲଗା । ଏହା କବିତାର ପ୍ରଶଂସାରେ ପର୍ଯ୍ୟବସିତ ନୁହେଁ; କାରଣ ପ୍ରଶଂସା ଯେତେ ଉଚ୍ଛ୍ୱସିତ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ତାହା ମୁଗ୍ଧ ପାଠକର ସ୍ୱୀକାର ମତ ମାତ୍ର; 'ସୁନ୍ଦର', 'ମନୋଜ୍ଞ', 'ଅନବଦ୍ୟ', 'ହୃଦୟଗ୍ରାହୀ' ପ୍ରଭୃତିର ଉଲ୍ଲେଖ ମାତ୍ର ପାଠକ ମନରେ କବିତାର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଅବବୋଧର ସହାୟତା କରେ ନାହିଁ । ପକ୍ଷାନ୍ତରେ ବହୁ ଆୟାସ ସହ ଛିନ୍‌ଭିନ୍ କରି ସରଳାର୍ଥ ପ୍ରକାଶ କରି ଦେଲେ ମଧ୍ୟ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟବସ୍ତୁର ଅନୁଶୀଳନ ହେବ ନାହିଁ, ଗଦ୍ୟାକାରରେ ପ୍ରକାଶ କରିଗଲେ ନବୀନତମ କବିତାର ମୂଳ ଚିନ୍ତାରେ ମଧ୍ୟ ହୁଏତ କୌଣସି ନୂତନତା ମିଳିବ ନାହିଁ । ଏକ ନୂତନ ବ୍ୟକ୍ତିମାନସର ଅଭିନବ ପରିବେଷଣରେ ହିଁ କାବ୍ୟର ନୂତନତା ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ ହୋଇଥାଏ । ଏହି କାରଣରୁ ପ୍ରକୃତ ଅନୁଶୀଳନର ଲକ୍ଷ୍ୟ କାବ୍ୟକ ଭାବର ଉତ୍କର୍ଷ-ପ୍ରଦର୍ଶନ ମାତ୍ର ପରିବର୍ତ୍ତେ, କାବ୍ୟକ ବିଭବର ବିଶ୍ଳେଷଣ ଏବଂ ଭାବ ଓ ବିଭବର ସମ୍ବନ୍ଧ ପ୍ରଦର୍ଶିତ ହେବା ହିଁ କାମ୍ୟ । ଅନ୍ୟ କଥାରେ, କବିତାର କଳାତ୍ମକ ଉତ୍କର୍ଷର କାରଣ ହେଉଛି 'ବକ୍ରୋକ୍ତି' ବା, ଏଲିଅଟ୍‌ଙ୍କ ଭାଷାରେ "Objective Correleative" ! ଏବଂ ତାହାହିଁ କବିତାର ନବ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟର ପ୍ରକାଶନ ତଥା ଅବଧାରଣାର ମାଧ୍ୟମ । ତାହା ପ୍ରଦର୍ଶନ ନ କରି କେବଳ ତାତ୍ତ୍ୱିକ ବିଚାର କରିଗଲେ ସମାଲୋଚନାର ଉପସଂହାର ଡଃ ନଟବର ସାମନ୍ତରାୟଙ୍କ ମତ ଭଳି ହେବା ଅବଶ୍ୟମ୍ଭାବୀ—"ମଧୁସୂଦନ-ସାହିତ୍ୟ ତେଣୁ ଔପନିଷଦ ଅନ୍ତର୍ବାଣୀର ଏକ ମନୋଜ୍ଞ ମଧୁଭଣ୍ଡାର ବ୍ୟତୀତ ଅନ୍ୟ କିଛି ନୁହେଁ ।" କବି ମିଲ୍‌ଟନଙ୍କ କବିତା ବିଚାର କରିବାକୁ ଯାଇ ତହିଁରେ କେବଳ ବାଇବଲ୍‌ର ଯେଉଁ ସବୁ ଚିନ୍ତା ଗ୍ରଥିତ ହୋଇଛି ତହିଁର ଗୋଟିଏ ତାଲିକା ପ୍ରସ୍ତୁତ କରିଦେଲେ ଯାହା ହେବ, ତାହାର ଭିତ୍ତିରେ ମିଲ୍‌ଟନ୍‌ଙ୍କୁ କବିର ଗୌରବ ମିଳିବ କି ? ବରଂ ସେ ଗୌରବ ବାଇବଲ୍ ରଚୟିତାଙ୍କର ହିଁ ପ୍ରାପ୍ୟ ।

ମଧୁସୂଦନ-କାବ୍ୟ-ପ୍ରତିଭାର ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ପ୍ରଦର୍ଶନ ପାଇଁ, ଉପନିଷଦ ଅନ୍ତର୍ବାଣୀର ଚରମତତ୍ତ୍ୱସମ୍ବଳିତ, ଏକଧର୍ମୀ, ତାଙ୍କର ଦୁଇଟି ଅପେକ୍ଷାକୃତ ଦୀର୍ଘ କବିତାର ଆଲୋଚନା ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ ହେବ । "ହିମାଚଳେ ଉଦୟୋତ୍ସବ" ଏବଂ "ଋଷିପ୍ରାଣେ ଦେବାବତରଣ" ଉଭୟେ ମଧୁସୂଦନଙ୍କ ପରିଣତ କବି ବୟସର ରଚନା । ଏ ଦୁଇଟିର ରଚନା ମଧ୍ୟରେ ଅଠର ବର୍ଷର ବ୍ୟବଧାନ ରହିଛି । ଶେଷ ଜୀବନରେ ଲିଖିତ "ହିମାଚଳେ"କୁ "ଋଷିପ୍ରାଣେ" ସହିତ ତୁଳନା କରିଗଲେ ମଧୁସୂଦନଙ୍କ କବି-ପ୍ରାଣ ଶେଷ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ କିଭଳି ଜୀବନ୍ତ ଏବଂ ରସସ୍ନିଗ୍ଧ ଥିଲା, ତଥା କେବଳ ଦାର୍ଶନିକତାର ଝଙ୍କାର ମାତ୍ର ନହୋଇ ଏଗୁଡ଼ି କିଭଳି ବଳିଷ୍ଠ ବ୍ୟକ୍ତି-ପ୍ରାଣର ବିଚିତ୍ର କାବ୍ୟିକ ପ୍ରକାଶନ, ତାହା ସହଜରେ ଉପଲବ୍ଧି କରାଯାଇ ପାରିବ ।

ଡ଼: ମାନସିଂହ ଏ ପ୍ରସଙ୍ଗରେ କହିଛନ୍ତି ଯେ ଗୋଟିଏ 'ଋଷି ମନର' ଏବଂ ଅପରଟି 'କବି-ମନ'ର ପ୍ରକାଶ । ସମାଲୋଚକ ପୁଣି କହିଛନ୍ତି— "ଏ ଉଭୟ କବିତାର ଛନ୍ଦ, ଭାଷା, ସ୍ଥାନ ଓ କାଳର ପରିବେଶ, ବର୍ଣ୍ଣନା ପରିପାଟୀ, ରୂପକଳ୍ପ, କଳାରୂପାୟନ, କୌଶଳ ଓ କବିତାର ଅନ୍ତଃ-ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଏବଂ ତା'ର ବିଶିଷ୍ଟ ଆଭିମୁଖ୍ୟ—ଏ ସମସ୍ତ ଏକ ଏବଂ ଅଭିନ୍ନ ।" କବିତା ଦୁଇଟିର ବିଗ୍ରହରେ ଏହି ମତ ପ୍ରତିପନ୍ନ କରିବା ଲାଗି ବିଶ୍ଳିଷ୍ଟ ଆଲୋଚନାର ପ୍ରୟୋଜନ ଅବଶ୍ୟ ଅଛି । ସେ ଧରଣର ଆଲୋଚନା ହୁଏତ ଇତିହାସ-ଲେଖକର ପରିସର ଲାଗି ଅନୁକୂଳ ନୁହେଁ । ତେଣୁ ସମାଲୋଚକଙ୍କ ମତର କେତେକାଂଶ ଅସ୍ପଷ୍ଟ ରହିଗଲା; କାରଣ, ଏ ଉଭୟ ମତ ମଧ୍ୟରେ ସ୍ୱପକ୍ଷ-ବିରୋଧର ଆଭାସ ଅଛି । ଋଷିମନ ଏବଂ କବିମନର ପାର୍ଥକ୍ୟ ସ୍ୱୀକାର କରି ଦେଇ ପୁଣି ସେଗୁଡ଼ିକ ସବୁଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏକ ଓ ଅଭିନ୍ନ କହିଲେ ଋଷି ଓ କବି ମଧ୍ୟରେ ସେଇ ପାର୍ଥକ୍ୟକୁ ହିଁ ଅସ୍ୱୀକାର କରାଯିବ । ଏହା ସତ୍ୟ, ଆତ୍ମା ଏବଂ ଅଙ୍ଗଦୃଷ୍ଟିରୁ କବିତାଦ୍ୱୟ ମଧ୍ୟରେ କେତେକ ସାମ୍ୟ ଅଛି; କିନ୍ତୁ ତଥାପି ରହିଛି ଅନେକ ବୈଷମ୍ୟ ଏବଂ ସେହି ବୈଷମ୍ୟ ଭିତରେ ରୂପ ପାଇଛି ଏକ ଅଭିନ୍ନ କବି-ମାନସର ଦୁଇଟି ବିଭିନ୍ନ ମୁହୂର୍ତ୍ତର କଳାତ୍ମକ ଅନୁପ୍ରାଣନ; ତାହାର ଆଲୋଚନା ଦ୍ୱାରା ହିଁ କବିତା ଦୁଇଟିର ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଅସ୍ତିତ୍ୱ ସମର୍ଥିତ ହୋଇପାରିବ ।

କବିତା ଦୁଇଟିର ବିଚାର କରିବା ପୂର୍ବରୁ 'ଋଷିପ୍ରାଣେ' ସହିତ ସଂଯୁକ୍ତ 'ଉଦ୍‌ବୋଧନ' ପାଠ କରିବା ଆବଶ୍ୟକ । ଏ କବିତାଟିରେ କବି ଭାରତୀ-ଜନନୀଙ୍କର ପ୍ରାର୍ଥନା କରୁଛନ୍ତି । ଆପାତତଃ, ଜିଜ୍ଞାସୁର ଜ୍ଞାନ-ପିପାସା ନିବାରଣ ଏବଂ କବି ହୃଦୟରେ କାବ୍ୟିକ ପ୍ରତିଭାର ଉନ୍ମେଷ ଉଭୟ ପାଇଁ ଏ ପ୍ରାର୍ଥନା ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ; କିନ୍ତୁ ମୁଖ୍ୟଭାବରେ "ଋଷିପ୍ରାଣେ ଦେବାବତରଣ"ର କାବ୍ୟିକ ପ୍ରକାଶନର ଶକ୍ତିଲାଭ କାମନାରେ ହିଁ କବି ମାତୃଶକ୍ତିର ଉଦ୍‌ବୋଧନ କରୁଛନ୍ତି । ହୁଏତ ମିଲଟନ୍‌ଙ୍କ "Sing, Heavenly Muse", ଅଥବା, ସେହି ଆଦର୍ଶରେ "ମହାଯାତ୍ରା"ର ପ୍ରାରମ୍ଭିକ ସାରଳା ବନ୍ଦନାର ଏହା ଏକ ଅଭିନବ ସଂସ୍କରଣ—

"ଆଜି ବହୁଦିନ ଅନ୍ତେ ବ୍ୟାକୁଳ ଅନ୍ତରେ
× × ×
ଅଭିନବ ଜ୍ୟୋତି ତବ ପଦ ପରଶରେ
ଏ ପ୍ରାଣେ ଲଭିବି ବୋଲି ଡାକୁଛି କାତରେ ।"

ଏ କାତରତା, ଏ ବ୍ୟାକୁଳତା, ଦାର୍ଶନିକର ନା କବିର ?— କବିତା ଦୁଇଟିର ଆଲୋଚନା ହିଁ ଏ ପ୍ରଶ୍ନର ସମାଧାନ କରିବ ।

• ଉଭୟ 'ଋଷିପ୍ରାଣେ' ଓ 'ହିମାଚଳେ'ର କେତେକ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ସହଜରେ ଧରିହୁଏ । ଗୋଟିଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ, ଉଭୟର ମୂଳ ଉତ୍ସ ମଧ୍ୟ ଏକ— ଉଭୟେ ସେହି ଏକ ଚିନ୍ମୟତା'ର ଦିଓଟି ବିଭିନ୍ନ ବହିଃପ୍ରକାଶ । ଭାଷା, କଳ୍ପନାବିଳାସ ଏବଂ ରୂପକଳ୍ପରେ ମଧ୍ୟ ଅନେକ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ରହିଛି । କଥାବସ୍ତୁ ମଧ୍ୟ ଏକ ରକମର—ତୁଷାର ଶୁଭ୍ର ହିମାଳୟର ଶୃଙ୍ଗମୟୀ କେଉଁ ଏକ ଉପତ୍ୟକାରେ ଉଷାର ପ୍ରଥମ ଆଲୋକରେ ଉଦ୍ଭାସିତ ପ୍ରକୃତି ବକ୍ଷରେ ଜଣେ ଜିଜ୍ଞାସୁ ପୁରୁଷର ଆବିର୍ଭାବ, ଆତ୍ମସମୀକ୍ଷା ଏବଂ ନବ ଚେତନାର ଉନ୍ମେଷ । ଉଭୟ କବିତା ସମଭାବରେ ଉଷାର ବର୍ଣ୍ଣନାରୁ ଆରମ୍ଭ ଏବଂ ଉଭୟର ଉପସଂହାରରେ ସେହି ଚିନ୍ମୟଭାବ ଓ ପୂର୍ଣ୍ଣ ଆତ୍ମ-ବିସ୍ମରଣ ରହିଛି । ଉଭୟ କବିତାରେ ଅଛି ନାଟକୀୟ କଳ୍ପନା ଓ ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟିର ଗୌରବ ।

କିନ୍ତୁ ଭାବଦୃଷ୍ଟିରୁ ବୈଷମ୍ୟ ରହିଛି—ଗୋଟିଏ ହେଉଛି ପୁରୁଷ-ଦ୍ରଷ୍ଟାର ଅଦ୍ୱୈତ ଭାବର ଏବଂ ଅପରଟି ହେଲା ରାଧା-କୃଷ୍ଣ ଭକ୍ତରେ 'ଅଚିନ୍ତ୍ୟ ଭେଦାଭେଦ'ର ଅନୁଭୂତି । ଅନେକ ବାହ୍ୟ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟସତ୍ତ୍ୱେ କବିତାର ଏ ଅନ୍ତଃସ୍ୱରର ମୂର୍ଚ୍ଛନା ଯୋଗୁଁ ଏ ଦୁଇଟି କବିତା ପରସ୍ପରଠାରୁ ଭିନ୍ନ ଏବଂ ପରସ୍ପରର ପରିପୂରକ ।

'ଋଷିପ୍ରାଣେ ଦେବାବତରଣ'ର ଆରମ୍ଭରେ ଏକ ସୁନ୍ଦର, ମନୋଜ୍ଞ, ପବିତ୍ର ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଛି । ଶୁଭ୍ରତା, ଜ୍ୟୋତି, ସ୍ନିଗ୍ଧତା, ଗାମ୍ଭୀର୍ଯ୍ୟ—ଏ ଭଳି ଶବ୍ଦଗୁଡ଼ିକର ବ୍ୟବହାର କରି ଉପଯୁକ୍ତ ପରିବେଶ ପରିବେଷଣ ପରେ କବି ଆରମ୍ଭ କରନ୍ତି ଜଣେ ପ୍ରଶାନ୍ତ ପୁରୁଷର ବର୍ଣ୍ଣନା । ଏଇ ଋଷିପୁଙ୍ଗବଙ୍କର ଚିତ୍ର ପାର୍ଥିବ, ତଥାପି ନୈସର୍ଗିକ; ସେ ଶରୀର ରକ୍ତମାଂସର ହେଲେ ହେଁ ନିଖୁଣ ଓ ବଳିଷ୍ଠ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟରେ ଅସାଧାରଣଭାବେ ପ୍ରାଣମନ୍ତ ଏବଂ ପବିତ୍ରତା ଓ ସାତ୍ତ୍ୱିକତାର ଦ୍ୟୋତକ । ବାହ୍ୟ ପ୍ରକୃତିର ଗମ୍ଭୀର ଆଡ଼ମ୍ବର ଓ ପୂତ ଭାବରେ କବିତାଟି ସମଧର୍ମୀ, ଯଥାର୍ଥ ବ୍ୟକ୍ତିବିଶେଷର ଆବିର୍ଭାବ ବର୍ଣ୍ଣନା କରେ । ତା'ପରେ ଏଇ ଜ୍ୟୋତିଷ୍ମାନ ପୁରୁଷ ଚତୁର୍ଦ୍ଦିଗର ନୈସର୍ଗିକ ଶୋଭା ସନ୍ଦର୍ଶନ କରୁ କରୁ ଆତ୍ମବିଭୋର ହୋଇ ଉଠିବାର ବର୍ଣ୍ଣନା ରହିଛି । "ବିଶ୍ୱ-ରନ୍ଧ୍ରେ ରନ୍ଧ୍ରେ, ସେ ପରମ ଧ୍ୱନି ଉଚ୍ଛ୍ୱସିତ ସଙ୍ଗୋପନେ", ତାହା ଶ୍ରବଣ କରି ଏଇ ପରମ ପୁରୁଷ ନିଜର ବାହ୍ୟପ୍ରକୃତି ହରାଇ ବସନ୍ତି ଏବଂ ତତ୍ପରେ ତାଙ୍କ ଅନ୍ତରାତ୍ମାରେ ଆସେ "ହଠାତ୍ ସହସ୍ର ବିଦ୍ୟୁନ୍ନିଭଃ"ର ଅନୁଭୂତି । କବିତାଟି ଯାହାପରେ ମୁଗ୍ଧକରୀ ଭାଷା ମାଧ୍ୟମରେ ଏଇ ଅନିର୍ବଚନୀୟ ଅନୁଭୂତିର ସୂଚନା ଦିଏ । ଋଷି ପ୍ରାଣରେ ଏଇ ନାଟକୀୟ ବର୍ଣ୍ଣନା ସଙ୍ଗେ ସମାନ୍ତରାଳ ଭାବେ ରହିଛି ସେଇ ସୌମ୍ୟଶରୀରରେ କ୍ରମେ ବୃଦ୍ଧିପ୍ରାପ୍ତ ଦିବ୍ୟଜ୍ୟୋତିର ବର୍ଣ୍ଣନା । ବାହ୍ୟ ଏବଂ ଅନ୍ତରର ଏଇ ସମାନ୍ତରାଳଭାବେ ବର୍ଦ୍ଧିତ ଜ୍ୟୋତିର ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ପରିଶେଷରେ ସଂଯୋଗ ଘଟେ ଏକ ଅତୀବ ହୃଦୟସ୍ପର୍ଶୀ ଏବଂ ଉପଯୁକ୍ତ ଚିତ୍ରକଳ୍ପର ମାଧ୍ୟମରେ—

—"ପ୍ରେମାଶ୍ରୁ ଉଚ୍ଛୁଳି ପଡ଼େ ନୟନ ଯୁଗଳେ

... ...

ହିମଗିରି ହିମାଚଳ କପୋଳେ ଯେମନ
ଜାହ୍ନବୀ ଯମୁନାଧାର ବହେ ଘନ ଘନ ।”—

—ବର୍ଣ୍ଣନାର ଶୈଳୀରେ ବର୍ତ୍ତମାନ ପରିବେଶ ଓ ବ୍ୟକ୍ତି ପରମ୍ପରଠି ପୂର୍ଣ୍ଣଭାବରେ ସଂଶ୍ଳିଷ୍ଟ । ଭାବଦୃଷ୍ଟିରୁ ମଧ୍ୟ ଏହା ଯଥାର୍ଥ ଏବଂ ସାଙ୍କେତିକ, କାରଣ ପ୍ରକୃତି ଏବଂ ପୁରୁଷର ଇନ୍ଦ୍ରିୟପର ମିଳନ ମଧ୍ୟ ସଂଘଟିତ ହେଉଛି । ସତେ ଯେପରି ସମଗ୍ର ହିମାଳୟର ବକ୍ଷଃଜ୍ୟୋତିରେ ଋଷିପ୍ରାଣ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଲୀନ ଏବଂ ବର୍ତ୍ତମାନ ଉଭୟେ ଏକ ଭାବରେ ସେଇ ଭୂମାର ସତ୍ତା ଉପଲବ୍ଧି କରି ବିହ୍ୱଳ ଏବଂ ବାଙ୍ମୟ । ଏଇ ପୂର୍ଣ୍ଣ-ମିଳନର ଗୌରବ-ଗୀତିକାରେ କବିତାଟିର ସମାପ୍ତି—ପ୍ରକୃତି ଏବଂ ଜୀବପୁରୁଷର ଏକ କଣ୍ଠରେ ସେଇ ମହାନ୍ ବ୍ରହ୍ମଙ୍କର ପ୍ରାର୍ଥନା ।

ଉଚ୍ଚକୋଟିର ନାଟକୀୟ କଳ୍ପନା, ଭାବାନୁରୂପ ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି, ମାନବୀୟ ଅନୁଭୂତିରୁ ଦେହାତୀତ ଅନୁଭୂତି ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ କ୍ରମିକଭାବେ ଉପଯୁକ୍ତ ବର୍ଣ୍ଣନା ଏବଂ ଭାବ ଓ ଶୈଳୀର ନିବିଡ଼ ଏକତ୍ୱ—ଏ ଗୁଣଗୁଡ଼ିକଦ୍ୱାରା କବିତାଟି ଖୁବ୍ ପ୍ରାଣସ୍ପର୍ଶୀ ହୋଇପାରିଛି । ଶବ୍ଦ ଶୃଙ୍ଖଳା ମାଧ୍ୟମରେ ଏକ ଉଚ୍ଚ, ପବିତ୍ର ଦୈବ ଅନୁଭୂତିର ଏ ଭଳି ଶାଶ୍ୱତ ଏବଂ ମନୋରମ ବର୍ଣ୍ଣନା ବୋଧହୁଏ ବିଶ୍ୱ ସାହିତ୍ୟରେ ବିରଳ । ବର୍ଣ୍ଣିତ ଦିବ୍ୟପୁରୁଷ ଏବଂ ଦିବ୍ୟ ଅନୁଭୂତିର ଆଉ ଏକ ଉନ୍ନତ କାବ୍ୟିକ ଗୁଣ ହେଲା, ସେଗୁଡ଼ିକ ସତତ କାଳାତୀତ । ଏଥିରେ ଯେଉଁ ଅତୀନ୍ଦ୍ରିୟ ଅନୁଭୂତି ମିଳେ, ସେଇଟା ବ୍ରାହ୍ମଧର୍ମୀ ବା ବୈଦିକ ମାତ୍ର ନୁହେଁ—ସେ ସର୍ବକାଳୀୟ ଓ ସର୍ବଦେଶୀୟ । ବୁଦ୍ଧଙ୍କର ବୌଦ୍ଧତ୍ୱ ପ୍ରାପ୍ତିର ଏକ ବଳିଷ୍ଠ ନାଟ୍ୟରୂପ-ଭାବେ ମଧ୍ୟ କବିତାଟିକୁ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଇପାରେ ।

‘ଋଷିପ୍ରାଣେ’ରୁ ‘ହିମାଚଳେ ଉଦୟୋତ୍ସବ’କୁ ଉତ୍କ୍ଷଣି ଭାବର ଉନ୍ନତି ପ୍ରାରମ୍ଭିକ ବର୍ଣ୍ଣନାରୁ ହିଁ ସ୍ପଷ୍ଟ ଉପଲବ୍ଧ । ‘ଋଷିପ୍ରାଣେ’ର ଅବତରଣିକା—

“ପ୍ରଶାନ୍ତ ନିଶାନ୍ତ କାଳ, ନିର୍ଜନେ ଉଜ୍ଜ୍ୱଳେ
ତୁଷାର ତୁଷାର ଶୁଭ୍ର ଲଲାଟ-ମଣ୍ଡଳେ

ସ୍ୱର୍ଗର କୌସ୍ତୁଭମଣି ଶୁକ୍ର ସୁଶୋଭନ
ପଶ୍ଚିମ-ଦିଗନ୍ତ ପଟେ ଛବି ଅତୁଳନ”—

ଗମ୍ଭୀର ଏବଂ ପୁରୁଷୋଚିତ, କିନ୍ତୁ “ବିମାନରେ”ର ପ୍ରାରମ୍ଭରୁ ।

ବିଶେଷରୂପେ ନାରୀସୁଲଭ କୋମଳତା ଏବଂ ଉଚ୍ଛ୍ୱାସର ସୃଷ୍ଟି ପରିଲକ୍ଷିତ—

“ସଫଳ ହୋଇଲା ଆଜ ବ୍ୟାକୁଳ ବାସନା
ଯାମିନୀର ଶେଷଭାଗେ ଜାଗିଲା ଚେତନା ।”

ଏ ଏକ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ନୂତନ ଚେତନାର ଦ୍ୟୋତକ—ବ୍ୟାକୁଳ ବାସନା-ପରିପୂର୍ଣ୍ଣ; ପ୍ରଶାନ୍ତ, ଗମ୍ଭୀର, ଦାର୍ଶନିକର ଚେତନା ନୁହେଁ । ଏଠି ମଧ୍ୟ ପ୍ରାରମ୍ଭିକ ଊଷାଜ୍ୟୋତିର ବର୍ଣ୍ଣନା ରହିଛି, କିନ୍ତୁ ଏଠି ଯଥାଥ-ଭାବରେ ଊଷା ଅଧିକ ଉଲ୍ଲାସମୟୀ, ତଥା ଆକୁଳ—

“ଊର୍ଦ୍ଧ୍ୱଲୋକେ ନୀଳକାନ୍ତ ଗଗନର ଦାଣ୍ଡେ,
... ...
ଉଠି ଯେତେବେଳେ ହୀରକର ସୋପାନେ ସୋପାନେ
ହସ ହସ ମୁଖେ ଊଷା ଧାଇଁଲେ ବିମାନେ ।”

‘ଅମୃତଲଗ୍ନ’, ‘ଉଦୟ ଉତ୍ସବ’ ଇତ୍ୟାଦି ଶବ୍ଦମାଧ୍ୟମରେ କ୍ରମଶଃ ବିକଶିତ ଭାବର ପୂର୍ଣ୍ଣ ପ୍ରକାଶ ହୁଏ—“ଦ୍ୟାବା-ପୃଥିବୀର ପରିଣୟୋ-ତ୍ସବ”ରେ । ଆରମ୍ଭର ଏ ଲାସ୍ୟମୟ ପରିବେଶ ଏକ ଚିରନ୍ତନ ବାସନାର ପରମ ପରିତୃପ୍ତିର ସଙ୍କେତ ସେହି ଶାଶ୍ୱତ ପରିଣୟର ଏକାନ୍ତ ଅନୁକୂଳ ହେଉଛି । ପୂର୍ବ କବିତା ସଙ୍ଗେ ତୁଳନା କଲେ ଆହୁରି ବି ସହଜରେ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରି ହୁଏ ଯେ ଭାଷା ଓ ଭାବର ସାମଞ୍ଜସ୍ୟସତ୍ତ୍ୱେ ଦ୍ୱିତୀୟ କବିତାରେ ରହିଛି ଏକ ଅଭିନବ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ଏବଂ ଏକାନ୍ତ ନୂତନ ଭାବଦ୍ୟୋତକ ଛନ୍ଦ-ସମ୍ପଦ । ଏ ପ୍ରସଙ୍ଗରେ, ଏଇ ନୂତନ “ଲୀଳାର ବିଳାସେ”, ଲାବଣ୍ୟର ‘ଇନ୍ଦ୍ରଜାଲ’ ଆକାଶରେ ବ୍ୟାପ୍ତ ହେବାର ଯେଉଁ ବର୍ଣ୍ଣନା ରହିଛି, ତାହା ଅତୀବ ସୁସଙ୍ଗତ; କିନ୍ତୁ ଏହି “ଲୀଳା”, “ବିଳାସ” “ଇନ୍ଦ୍ରଜାଲ”, ରମଣୀୟ

ଏବଂ ଉନ୍ମାଦନାମୟ ହେଲେ ହେଁ ସମୂହଭାବରେ ତହିଁରୁ ସ୍ୱତଃ ଆସେ ଏକ ମହମାମୟତା । ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟିରେ ସୁନିପୁଣ କବି ତାହାର ସୂଚନା ମାତ୍ର ଦେଇ ସହସା ପାଠକର ଦୃଷ୍ଟି ଅନ୍ୟ ଏକ ଦିଗକୁ ଆକର୍ଷଣ କରନ୍ତି—

"ଗୃହଆଡ଼େ କେତେ ପଦଶୈଳ ଟେକ ଶିର
କି ପୁଣ୍ୟପ୍ରତୀକ୍ଷାଭରେ ନିସ୍ତବ୍ଧ ସ୍ଥିର ।"—

ପାଦଶୈଳର ଏ ଧରଣର ବ୍ୟକ୍ତି କଳ୍ପନା ଚିରାଚରିତ ହେଲେ ମଧ୍ୟ ଏଇ ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ତାହା ଏକ ଅପୂର୍ବ, ନୂତନ ଗାମ୍ଭୀର୍ଯ୍ୟ ସଞ୍ଚାର କରେ । ଏଠି ଯେଉଁ ମିଳନର ରୂପ କ୍ରମଶଃ ଉଦ୍‌ଘାଟିତ ହୁଏ, ସେ ଅତୀବ ଗରିମାମୟ ।

—ସାଧାରଣ ପ୍ରଣୟଭାବର ବହୁତ ଊର୍ଦ୍ଧ୍ୱରେ । ମୂଳରୁ କ୍ରମଶଃ ସଂବର୍ଦ୍ଧିତ ପ୍ରଣୟଭାବକୁ ହଠାତ୍ ଏଇ ଅପାର୍ଥିବ ସ୍ତରକୁ ନେଇଯିବାରେ କବିର କଳାକୁଶଳତା ସ୍ପଷ୍ଟ । ଶବ୍ଦ ଏଇ ପାର୍ଥିବ ଜଗତର; କିନ୍ତୁ ସେଇ ଶବ୍ଦ ନେଇ ଏକ ନୈସର୍ଗିକ ଭାବ ସୃଷ୍ଟି କରିବାରେ ଆଗ୍ରହୀ କବିର ନାଟକୀୟ କଳ୍ପନା ଓ ସଂଯୋଜନା-କୌଶଳ ଏଠି ଲକ୍ଷଣୀୟ । ତେଣୁ ପୁଣି ମନୋଜ୍ଞଭାବରେ ସେଇ ବିବାହ ଉତ୍ସବର ବେଶ ତଥା ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ସାଜସଜ୍ଜାର ବର୍ଣ୍ଣନା ଚାଲେ । "ମହାପୁଲକ", "ପରମୋଲ୍ଲାସ"; "ରହସ୍ୟମୟ ବିପୁଳ ପୁଳକ", "ମହାପ୍ରେମାବେଶେ", "ଭାନୁଚୁମ୍ବି", "ଉଚ୍ଛ୍ୱସି ହୃଦୟ"—ପ୍ରଭୃତି ପ୍ରୟୋଗ ମାଧ୍ୟମରେ ମୂଳ ପରିଣୟରୂପକଳ୍ପଟି କ୍ରମଶଃ ଆହୁରି ବଳିଷ୍ଠ, ଆହୁରି ପ୍ରାଣବନ୍ତ ହୋଇଉଠେ । ଶେଷରେ ଭାବର ଧାରା "ଦେଖି ଏହି ମହାଭୂତ ଉଦୟ ଉତ୍ସବ" ଧାଡ଼ିଟିରୁ ଗତି ଗୃହେ ଆହୁରି ଏକ ନୂତନ ଦିଗରେ । ଏହିଠାରୁ ସେଇ ବିଚିତ୍ର ମିଳନ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଭାବର ଉଚ୍ଛ୍ୱାସମୟ ପ୍ରବାହ ଏବଂ ତଦୁପଯୋଗୀ ଆବେଗମୟୀ ଭାଷାର ସମନ୍ୱୟ ମଧ୍ୟରେ ଚଞ୍ଚଳ ଛନ୍ଦରେ ଗତି କରି କବିତାଟି ତା'ର ଆକାଙ୍କ୍ଷିତ ଚୂଡ଼ାନ୍ତ ସ୍ତରରେ ପହୁଞ୍ଚେ । ସେହି ଶୀର୍ଷରେ ଯାଇ ଉପନୀତ ବ୍ୟକ୍ତିବିଶେଷର ପ୍ରକୃତି ସହିତ ଏକାତ୍ମତା ସଙ୍ଘଟିତ ହୁଏ—

"ମୋ ପ୍ରାଣ ବିଲୀନ ହେଲା ପ୍ରକୃତିର ପ୍ରାଣେ,
ପ୍ରକୃତିର ପ୍ରାଣ ଉଚ୍ଛ୍ୱସିତ ମୋ ପରାଣେ ।"

ପୂର୍ବ କବିତା ଭଳି ଏଠି ମଧ୍ୟ ସେଇ ବାହ୍ୟ ପ୍ରକୃତି ସହିତ ଜୀବର ପୂର୍ଣ୍ଣ ମିଳନରୁ ଆରମ୍ଭ ହୋଇଛି ଶାଶ୍ୱତର ଅନୁଭୂତି । "ଋଷିପ୍ରାଣେ"ରେ ପୁରୁଷ ସୁଲଭ । ପୌରୁଷମୟ ଶବ୍ଦ ଥିବାରୁ ଆବେଗ ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ଅଧିକତର ଶୃଙ୍ଖଳା ଦେଖାଯାଏ । ସେଇଠି ଦ୍ରଷ୍ଟାର ଆବିର୍ଭାବ ଓ ଅନୁଭୂତି ବିଶେଷ ସଂଯତ ତଥା ଘନୀଭୂତ ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ସଂଘଟିତ ହୋଇଛି, କିନ୍ତୁ "ଶ୍ୟାମଚନ୍ଦ୍ରେ"ର ପ୍ରେମ-ଭକ୍ତିର ପ୍ରସ୍ରବଣ ବ୍ୟାକୁଳତାରେ ତରଙ୍ଗାୟିତ ଏବଂ ଉଦ୍‌ବେଳିତ । ପରିଶେଷରେ ସେଇ ଏକ ବିଶ୍ୱବନ୍ଦନା; କିନ୍ତୁ ଏଇ ବନ୍ଦନାତ୍ମକ ଉପସଂହାରରେ ମଧ୍ୟ ଭିନ୍ନତା ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ । ଜୀବାତ୍ମାରେ ପରମାତ୍ମା ଭୂମାର ଆବିର୍ଭାବ ପରେ ସାଧକ ଋଷିର ଅନ୍ତରରେ ଯେଉଁ ଆନନ୍ଦ ଆସେ ତାହା ନିରୁଦ୍‌ବେଗ, ଶାନ୍ତ, ସମାହିତ, ଏକାନ୍ତଭାବେ ନିବୃତ୍ତ ଓ ଆତ୍ମସ୍ଥ; କିନ୍ତୁ "ଶ୍ୟାମଚନ୍ଦ୍ରେ"ରେ ଏ ଆନନ୍ଦର ପ୍ରକୃତି ସମାନ ହେଲେ ହେଁ ତା'ର ଗତି ଭିନ୍ନ । ପ୍ରାର୍ଥନା ଆରମ୍ଭର କିଛି ପଂକ୍ତି ପରେ ଏଠି କବିତାର—ଗତି ବେଗବତୀ ହୋଇ ପ୍ରାଣର ଉଲ୍ଲାସ ଫୁଟାଏ । ସେଇ ଉଲ୍ଲସିତ, ଅଦମନୀୟ ଭାବାବେଗର ଯଥାର୍ଥ, ହୃଦୟସ୍ପର୍ଶୀ, ଚରମ ଉଚ୍ଛ୍ୱାସ ହୋଇଛି—

"ବଂଶୀଧ୍ୱନି ଶୁଣୁଛି ମୁଁ ପ୍ରାଣର ଶ୍ରୀହରି
ମୋହରି ମୋହରି ତୁହି ମୋହରି ମୋହରି ।"

ଏଇ "ମୋହରି", "ମୋ—ହରି"ରେ ନିବିଡ଼ ନାରୀସୁଲଭ ବ୍ୟାକୁଳତା ଏଇ ପୁନରୁକ୍ତିରେ ରୂପାୟିତ ଅଧୀର ଆବେଗ ମଧ୍ୟରେ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ତାଦାତ୍ମ୍ୟସତ୍ତ୍ୱେ 'ମୁଁ'ର ଅବସ୍ମରଣ । "ଋଷିପ୍ରାଣେ"ରେ ନାହିଁ, କାରଣ ସେଠି ଏକ ଭିନ୍ନ ଯୋଜନା, ଭିନ୍ନ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ, ଓ ଭିନ୍ନ ସଫଳତା ନିହିତ । 'ବଂଶୀ' ଓ 'ଶ୍ରୀହରି' ସଙ୍ଗେ ପଦଯୋଜନାର ଉଲ୍ଲାସ ଏଠି ଆପେ ଆପେ ରାଧାକୃଷ୍ଣ ସମ୍ପର୍କର ଅଚିନ୍ତ୍ୟ ଭେଦାଭେଦ-ବିହ୍ୱଳତା ସୂଚେଇବାରେ ସମର୍ଥ ହୁଏ ।

ଉଭୟ କବିତାରେ ଭାଷା ଓ ଶୈଳୀର ବିଭିନ୍ନ ଉପଯୁକ୍ତ ପ୍ରୟୋଗ ରହିଛି । ଏକମାତ୍ର ଅନୁଭୂତିର ଦିଓଟି ବିଭାବ—କେବଳ

ତାତ୍ତ୍ୱିକ ନୁହେଁ, କାବ୍ୟକ ମଧ୍ୟ—କିଭଳି ପ୍ରାଣବନ୍ତ ଓ ବଳିଷ୍ଠ ରୂପ ନେଇପାରେ ଏ ହେଉଛି ତହିଁର ଉଦାହରଣ । 'ଉଦ୍‌ବୋଧନ'ରେ କବି ଯେଉଁ ଅତୁଳନୀୟ ଦିବ୍ୟଦୃଷ୍ଟି ଓ ନବ ସୃଷ୍ଟିପାଇଁ ପ୍ରାର୍ଥନା କରିଥିଲେ, ତାହା ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଓ ସଫଳ ହୋଇଛି । ଦାର୍ଶନିକର ଜ୍ଞାନ ଯେତେ ନୁହେଁ, ମଧୁସୂଦନ-କାବ୍ୟ-ପ୍ରତିଭାର ବିଚିତ୍ର ବିଭବ ହିଁ ସମଧର୍ମୀ ଭାବର ଏଭଳି ଗୋଟିକରେ ଉଦାତ୍ତ ଗମ୍ଭୀର ଏବଂ ଅପରଟିରେ ମଧୁର କମନୀୟ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଫୁଟାଇବାରେ ସମର୍ଥ ହୋଇଛି । ଉଭୟେ ପରସ୍ପରର ପରିପୂରକ, ତଥା ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଭାବରେ ଅତୁଳନୀୟ କାବ୍ୟଗରିମାର ଅଧିକାରୀ ।

'ଋଷିପ୍ରାଣେ ଦେବାବତରଣ' ଏବଂ 'ହିମାଚଳେ ଉଦୟୋତ୍ସବ' —ଏ ଦୁଇଟି କବିତାର ବିଭିନ୍ନତା ଏବଂ ଉଭୟର ସ୍ୱୟଂସମର୍ଥ ମହତ୍ତ୍ୱ ପ୍ରତିପାଦିତ କରିଯାଇ ପାରିଛି; କିନ୍ତୁ ଏ କବିତାଦ୍ୱୟ କବିଙ୍କ କଳାକୃତିର ଚରମ ସାର୍ଥକତା ହୋଇଥିବାରୁ ସମଗ୍ର ମଧୁସୂଦନ ସାହିତ୍ୟ ଉପରେ ସମାଲୋଚକର ନିଷ୍ପତ୍ତି କେବଳ ଏହାରି ଉପରେ ଆଧାରିତ ହେବା ଅଯୌକ୍ତିକ ହେବ । ପ୍ରସଙ୍ଗକ୍ରମେ ମଧୁସୂଦନ କବିତାର ମହତ୍ତ୍ୱ କେବଳ ତାତ୍ତ୍ୱିକ ନା କାବ୍ୟକ ତାହା ନିରୂପଣ କରିବାଲାଗି ତାଙ୍କର ଅନ୍ୟାନ୍ୟ କବିତା ଗୁଡ଼ିକର ଅନୁଶୀଳନ ମଧ୍ୟ ଆବଶ୍ୟକ । ସାଧାରଣ ଗୃହୀତ, ଚରିଚରିତ ବିଚାରର ସବୁଠୁଁ ବଳିଷ୍ଠ ଓ ପ୍ରବର୍ତ୍ତିନାଜନକ ପ୍ରକାଶନ ଭାବେ ଡଃ ସାମନ୍ତରାୟଙ୍କର ମତ ପୁଣି ଥରେ ଏ ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ଉଦ୍ଧାର କରିବା ଆବଶ୍ୟକ । ସମାଲୋଚକ କହିଛନ୍ତି—"ଏ (ମଧୁସୂଦନ) ସାହିତ୍ୟରୁ ଆମେ ଯେଉଁ ଆନନ୍ଦ ପାଉଁ ତାହା କାବ୍ୟାନନ୍ଦ ନୁହେଁ, ବ୍ରହ୍ମାନନ୍ଦ ମାତ୍ର ।"

ଆଗରୁ କୁହାଯାଇଛି, ସାର୍ଥକ ଆବେଗମୟ କାବ୍ୟକ ଚିନ୍ତାଧାରର ପ୍ରକାଶନରେ 'ବକ୍ରୋକ୍ତି' ବା, ଆଧୁନିକ ପରିପାଟୀ, "objective correlative"ର ଯେତେ ଉପଯୁକ୍ତ, ସଫଳ ବ୍ୟବହାର ହୁଏ, କବିତା ସେତେ ପରିମାଣରେ ସାର୍ଥକ ଏବଂ ଗୌରବାବହ ହୋଇ ପାରିଥାଏ । ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବିଚାର କରିବା ପାଇଁ କାବ୍ୟକ ଅନୁଭବର

ନାଟକୀୟ ପ୍ରକାଶନରେ ମଧୁସୂଦନଙ୍କ ପ୍ରଚେଷ୍ଟାର ଗୋଟିଏ, ଦୁଇଟି ଉଦାହରଣ ନିଆଯାଉ ।

ପ୍ରଥମତଃ କବିଙ୍କର ଗୋଟିଏ କବିତା—"ଶଙ୍ଖଧ୍ୱନି"ର ସମଗୁଣ ଗୋଟିଏ ବିଶିଷ୍ଟ ଏକ ପ୍ରସିଦ୍ଧ ଇଂରାଜୀ କବିତା ସହିତ ତୁଳନା କଲେ ମଧୁସୂଦନଙ୍କର ଶିଳ୍ପ-ନିପୁଣତା ଅନାୟାସ ଉପଲବ୍ଧ ହେବ । ପ୍ରକାଶ-ଭଙ୍ଗୀ ଏବଂ ଭାବଧାରା, ଉଭୟ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ମଧୁସୂଦନଙ୍କୁ କବି ୱାର୍ଡ଼ସୱାର୍ଥଙ୍କ ସଙ୍ଗେ ତୁଳନା କଲେ ଅନେକ ସମାନତା ଉଭୟଙ୍କ କବିତାବଳୀରେ ପରିଦୃଷ୍ଟ ହୁଏ । ଅଧ୍ୟାପକ ଶ୍ରୀଯୁକ୍ତ ଗୌରୀକୁମାର ବ୍ରହ୍ମା ତାଙ୍କ 'କୁସୁମାଞ୍ଜଳି ଆଲୋଚନା'ରେ ଉଭୟଙ୍କର ପ୍ରକୃତି ଚିତ୍ରଣରେ ସାମ୍ୟରହିଛି ବୋଲି ମତ ଦେଇଛନ୍ତି । ପ୍ରକୃତରେ, ପ୍ରକୃତି-ମନନର ସାମ୍ୟ ଅପେକ୍ଷା ବୈଷମ୍ୟ ଅଧିକ ରହିଛି । ତେବେ ଏହାର ପ୍ରତିପାଦନ ତଥା ନିର୍ଣ୍ଣିତ ରୂପେ ରହିଥିବା ଶୈଳୀ, ଜୀବନବୋଧ ଏବଂ କେତେକ ଭାବଧାରାର ସାମ୍ୟ ପ୍ରଦର୍ଶନ ପାଇଁ ଆଦ୍ୟନ୍ତ ସମୀକ୍ଷା ହୁଏତ ଅନ୍ୟ ଏକ ସନ୍ଦର୍ଭର ବିଷୟବସ୍ତୁ ହୋଇପାରେ । ଏଠି କେବଳ ମଧୁସୂଦନ କାବ୍ୟ ପ୍ରତିଭାର ଅନୁଶୀଳନ ପାଇଁ ଗୋଟିଏ ଉଦାହରଣ ମାତ୍ର ନିଆଯିବ ।

ୱାର୍ଡ଼ସୱାର୍ଥଙ୍କର "The Solitary Reaper"କୁ ଏ ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ଉଦ୍ଧାର କରିବାର କାରଣ ହେଲା, ଏ କବିତାଟି ସଙ୍ଗେ ପ୍ରାୟ ପ୍ରତ୍ୟେକ ପାଠୁଆ ଓଡ଼ିଆ ସୁପରିଚିତ । ଏଥିରେ କବିଙ୍କର କୌଣସି ଗୋଟିଏ ଦିନର ଅନୁଭୂତି ବର୍ଣ୍ଣିତ ହୋଇଛି । ପ୍ରକୃତି ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ମୁଗ୍ଧ କବି ଦିନେ ଏକ ନିର୍ଜନ ଉପତ୍ୟକାରୁ ପର୍ବତାରୋହଣ କରିବାକୁ ଯିବାବେଳେ ଦୂରରୁ ଭାସି ଆସୁଥିବା ଜଣେ ଏକାକିନୀ କୃଷକ-ରମଣୀର ସଙ୍ଗୀତ ଶ୍ରବଣ କରି ତନ୍ମୟଚିତ୍ତ, ବିଭୋର ହୋଇ ଉଠନ୍ତି । ଏହି ସଙ୍ଗୀତର ଅନନ୍ୟ ସାଧାରଣ ଲାଳିତ୍ୟ ତଥା ମହତ୍ତ୍ୱ ଫୁଟାଇବା ନିମିତ୍ତ କବିତାଟି ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ । ମୂଳରୁ ନାଟକୀୟଭାବେ ବିଜନତାର ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି କରି ସାରି, ସେହି ବିଜନତାକୁ ଭଗ୍ନ କରୁଥିବା ସଙ୍ଗୀତର ମୂର୍ଚ୍ଛନା ପ୍ରତି ପ୍ରଥମେ ପାଠକର ଦୃଷ୍ଟି ଆକର୍ଷଣ କରାଯାଇଛି । ସେଇ ସଙ୍ଗୀତର ଗୌରବ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ପାଇଁ ତା'ପରେ କବି

ଦୁଇଗୋଟି ଦୁଇଟି ପରସ୍ପରଠାରୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ପୃଥକ, ମାଧୁର୍ଯ୍ୟମୟ, ସମଗୁଣ ବିଶିଷ୍ଟ ମୂର୍ଚ୍ଛନାର ଉଦାହରଣ—ଗୋଟିଏ ମରୁଦ୍ୟାନର 'ନାଇଟିଙ୍ଗେଲ' ଏବଂ ଅପରଟି, ଦୂର Scotlandର ସାଗର ବେଳାର "କୋଇଲି"ର । ମୂର୍ଚ୍ଛନାର ଏହି ତୁଳନାତ୍ମକ ପରିବେଷଣ ମନୋହାରୀ ହେଲେ ହେଁ ଗତାନୁଗତିକ । କବିତାଟିର ପରଭାଗରେ ସେଇ ସଙ୍ଗୀତର ଅର୍ଥ ବା ବାର୍ତ୍ତା କ'ଣ ତହିଁର ଅବଧାରଣା କରିବାର ଏକ ପ୍ରଚେଷ୍ଟା ପରେ ଝଙ୍କୃତ ହୃଦୟରେ କବିଙ୍କର ସଂବେଦନା ବେଦନା କରିବାର ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ଉପସଂହାର ଘଟେ ।

ଓ୍ୱାର୍ଡ୍ସଓ୍ୱାର୍ଥଙ୍କର ସଫଳ ମନୋଜ୍ଞ କବିତାମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ "The solitary reaper" ଅନ୍ୟତମ । ଏ ଯେ ଏକ ସାର୍ଥକ ସୃଷ୍ଟି, ତାହା ସର୍ବବାଦୀ ସମ୍ମତ । କିନ୍ତୁ ଏହାର ପୂର୍ଣ୍ଣ ରସାସ୍ୱାଦନ ପାଇଁ କବିଙ୍କର ଅନ୍ୟାନ୍ୟ କବିତା, ତାଙ୍କର ଜୀବନୀ, ତଥା ତାଙ୍କର କାବ୍ୟିକ ବିଚାରଧାରା ବିଷୟରେ ଅବଗତ ହେବା ନିତାନ୍ତ ଆବଶ୍ୟକ । ସେ ସବୁ ଯେ ଜାଣିନାହିଁ, ତା' ପାଖରେ କବିତାଟି ମଧୁର ହେଲେହେଁ, ତା'ର ଭାବଦ୍ୟୋତକତା ହରେଇ ବସିବ । ଆହୁରି ମଧ୍ୟ, ଏଇ ମାଧୁର୍ଯ୍ୟ ମଧ୍ୟ ଅତି ଗତାନୁଗତିକ ତଥା ସାଧାରଣ-ପ୍ରକାରର ହେବ ।

ଅନ୍ୟ ପକ୍ଷରେ, "ଶଙ୍ଖଧ୍ୱନି"ର ବିଚାର କରାଯାଉ । କବିତାଟି ଦୁଇଟି ସଂଯୁକ୍ତ 'ସନେଟ୍'ରେ ଗଠିତ । ଏଥିରୁ ପ୍ରଥମଟିରେ କବିଙ୍କର କୌଣସି ଏକ ଦିନର ଅନୁଭୂତି ବର୍ଣ୍ଣିତ ହୋଇଛି ଏବଂ ତତ୍‌ସୃଷ୍ଟ ଆବେଗର ପ୍ରକାଶନ ରହିଛି । ଦ୍ୱିତୀୟଟି ସେଇ ଆବେଗର ପରି-ବ୍ୟାଖ୍ୟାନ ଏବଂ ସମ୍ପ୍ରସାରଣ ମାତ୍ର । ପ୍ରାୟ ସମସ୍ତ ମଧୁସୂଦନ କାବ୍ୟରେ ଦୃଶ୍ୟମାନ ଶୈଳ୍ପିକ ଯୋଜନାର ବିକାଶସ୍ତରଗୁଡ଼ିକ ଏଥିରେ ମଧ୍ୟ ଅଛି । ବାସ୍ତବ ଅନୁଭୂତିର ଚିତ୍ର—ତତ୍‌ସୃଷ୍ଟ ଅର୍ଦ୍ଧାବୃତ୍ତ ବା ଭାବମୟ ଉଚ୍ଛ୍ୱାସ—ପରିଶେଷରେ, ଆବେଗମୟ ପ୍ରାର୍ଥନା ବା ସମାଧାନଯୁକ୍ତ ଉପସଂହାର । ଏଥି ମଧ୍ୟରୁ ପ୍ରଥମ ଦୁଇଟି ସ୍ତରର ବିକାଶ 'ଶଙ୍ଖଧ୍ୱନି'ର ପ୍ରଥମ ଚତୁର୍ଦ୍ଦଶ-ପଦୀରେ ନିହିତ । ଏଣୁ "The solitary reaper" ସଙ୍ଗେ ତୁଳନାତ୍ମକ ଆଲୋଚନା ପାଇଁ କେବଳ ସେଇ ଗୋଟିକର ଅନୁଶୀଳନ କଲେ ଚଳିବ ।

"ପଶ୍ଚିମର ଚକ୍ରବାଳେ ବୁଡ଼ଇ ଭାସ୍କର"—ଏଥିରୁ କବିତାଟି ଆରମ୍ଭ ହୋଇଛି । ପ୍ରଥମ ଶ୍ଳୋକାଂଶରେ ଆଗତ ପ୍ରାୟ ସନ୍ଧ୍ୟା ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ମଧୁସୂଦନଙ୍କର ପ୍ରଶାନ୍ତିମୂଳକ ପରିବେଶର ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ । 'ଦିନାନ୍ତ-ଶ୍ଳୋକ' ଏ ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ । କାରଣ ଦିବାଲୋକ ସରିନାହିଁ । ଏଣୁ ସେଇ ଗୋଧୂଳି ଆକାଶକୁ ଆଚ୍ଛାଦିତ କରିବାକୁ ଯାଉଥିବା 'ପ୍ରଶାନ୍ତ' ଶ୍ଳୋକର ବର୍ଣ୍ଣନା ବେଳେ 'ଦିଗନ୍ତ' ଶବ୍ଦଟିର ପ୍ରୟୋଗ କରି କବି ପାଠକ ମନରେ ସୃଷ୍ଟି କରନ୍ତି ଦିବସର କୋଳାହଳମୟ ବାତାବରଣର ଅପସାରଣ ତଥା ଆଗମମ୍ନ ନିର୍ଜନତାର ଭାବ । ଦିବସର କୋଳାହଳକୁ ପ୍ରଚ୍ଛଦପଟରେ ସ୍ବତଃ ଆଙ୍କି ଦେଉଥିବା 'ଦିନାନ୍ତ' ଶବ୍ଦଟି ବିଜନତାର ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟିରେ କିଭଳି ସାହାଯ୍ୟ କରୁଛି ତାହା ଅବଧାନ ଯୋଗ୍ୟ ।

"ଶାନ୍ତିମୟୀ" ସନ୍ଧ୍ୟା ସମଗ୍ର ପୃଥିବୀକୁ କ୍ରମେ ଆଚ୍ଛାଦିତ କରିଯାଉଥିବା ଚିତ୍ରର ପରିସ୍ଫୁଟନ ତଥା ଧୀର ଅଥଚ ଦୃଢ଼ ପଦକ୍ଷେପରେ ଅଗ୍ରସର ହେଉଥିବା ଶାନ୍ତିର ଆବେଗମୟ ପ୍ରଭାବର ମନୋରମ ସୂଚନା ଦେବାରେ "ଶାନ୍ତିବାରି", "ଶାନ୍ତମନ୍ତ୍ରୀ", "ଶାନ୍ତପାନ୍ଥ" ଇତ୍ୟାଦିରେ 'ଶାନ୍ତ' ଶବ୍ଦର ପୌନଃପୁନିକ ପ୍ରୟୋଗ ସହାୟତା କରି ଚାଲେ । ଶେଷରେ, ଏ ପ୍ରଭାବକୁ ଗାଢ଼ତର କରି ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ପରିଣତି ଆଣିଦିଏ— "ନିଃଶବ୍ଦେ ଗମ୍ଭୀରେ ଧୀରେ ।" ଆଙ୍ଗିକ ଶୃଙ୍ଖଳା ଓ ଜାଗ୍ରତ କଳା ସୃଷ୍ଟିର ପରିଣତି ସ୍ୱରୂପ ଏ ଶବ୍ଦଗୁଡ଼ିକ କବିତା ମଧ୍ୟରୁ ଆପେ ସମୁତ୍ଥିତ ଓ ଯୋଜନାବଦ୍ଧ, କେବଳ କ୍ରିୟା-ବିଶେଷଣ ନୁହନ୍ତି । ଗୋଟିଏ ମାତ୍ର ଧାଡ଼ିର ସଂଯତ ଓ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ପରିସରରେ ଯେଉଁ 'ପ୍ରଶାନ୍ତ', 'ଗମ୍ଭୀର' ନିର୍ଜନତାର ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି ସମ୍ଭବ ହୋଇଛି ତାହା ଯେପରି ମନୋଜ୍ଞ ସେହିପରି ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ।

ଏ ପରିବେଶ ମଧ୍ୟ ଦେଇ ଦିବସର କର୍ମକ୍ଷେତ୍ରରୁ 'ଦିନାନ୍ତ'ରେ ଶ୍ରାନ୍ତ, ଶାନ୍ତ ପଥିକ ଚଞ୍ଚଳ ଚରଣରେ ଗୃହାଭିମୁଖୀ—

..."ସହସା ସୁଦୂର ଗ୍ରାମେ ବାଜେ ଶଙ୍ଖଧ୍ୱନି ।—"

ହଠାତ୍ ସେଇ ବିଜନତାକୁ ଭେଦ କରି, ପୂର୍ବାନୁଭୂତ, ଚିରଶ୍ରୁତ ଶଙ୍ଖଧ୍ୱନି ଦୂରରୁ ଭାସି ଆସେ । ପୂର୍ବରୁ ଶାନ୍ତ ସନ୍ଧ୍ୟା କଥା ଗୌରବ

ଚିନ୍ତନତାର ପ୍ରଭାବ ଓ ଆବେଦନ ଯେଭଳି ପ୍ରଗାଢ଼, ଠିକ୍ ତାହାର ଅନୁରୂପ ଭାବେ ଏହି ଶଙ୍ଖଧ୍ୱନି "ବଶ୍ମ୍, ରନ୍ଧ୍ରେ ରନ୍ଧ୍ରେ" ପ୍ରତିଧ୍ୱନିତ ହୋଇ ଚତୁର୍ଦ୍ଦିଗରେ ପରିବ୍ୟାପ୍ତ ହୋଇଯିବାର ଧାରଣା ପଥିକ ଓ (ସେଇ ମାଧ୍ୟମରେ ପାଠକ) ମନରେ ସ୍ୱତଃ ଅଙ୍କିତ ହୋଇଯାଏ । ଏବଂ ବାସ୍ତବ, ସାଧାରଣ ଅନୁଭୂତ ଜିନିଷକୁ ନେଇ । ପ୍ରାୟ ସାଧାରଣ ଭାଷା ବିନ୍ୟାସ ସ୍ଥଳରେ କବିଙ୍କର ଏଇ ଗମ୍ଭୀର ଭାବଦ୍ୟୋତକତା ବାସ୍ତବିକ୍ ଚମତ୍କାର ! "ସହସା" ଏ ଧ୍ୱନି ଶୁଣି ପଥିକ ସ୍ତବଧ, ଚକିତ, ହେମେ ମୋହିତ ଏବଂ ଭାବାପ୍ଲୁତ ହୋଇ ସେଇ ମଧୁର, ଗମ୍ଭୀର 'ସ୍ୱରଲହରୀ'ରେ ନିବଷ୍ଟ ଚିତ୍ତ ହୋଇପଡ଼େ । ପରେ ସେଇ "ସ୍ୱପ୍ନାବିଷ୍ଟ" ଅବସ୍ଥାରେ ଶଙ୍ଖଧ୍ୱନି ବାହ୍ୟ ପ୍ରକୃତିରେ ପ୍ରତିଧ୍ୱନିତ ହେଲାଭଳି ପଥିକର ଅନ୍ତରରେ ଯେଉଁ ସ୍ୱରଲହରୀ ଉଦ୍ବେଳିତ ଓ ପ୍ରସାରିତ ହୁଏ, ତହିଁରେ ବ୍ୟକ୍ତିର ସତ୍ତାନୁଭବ ନିମଜ୍ଜିତ ହୋଇ ଅବଶେଷରେ ଏକ 'ମହାସିନ୍ଧୁ ଘୋଷ'ରେ ଆତ୍ମବିସ୍ମୃତ ହୁଏ । ସେଇ ଅବସ୍ଥାରେ ବ୍ୟକ୍ତି ଓ ଶଙ୍ଖ ସଂଘଟିତ ହୋଇ ଉଠନ୍ତି, ଏବଂ ଉଭୟର ଅନୁଭୂତ ସେଇ ଏକ—

"ଅନନ୍ତ ଅର୍ଣ୍ଣବ-ଧ୍ୱନି ମହାସହୋଦାର,
ଅର୍ଣ୍ଣବ-ସମ୍ଭବ ଶଙ୍ଖେ କରୁଛୁ ବିହାର ।"

ଉପସଂହାରର ଗମ୍ଭୀର ଶୈଳୀରୁ ସାଧାରଣ ସେଇ ଅନୁଭୂତିର ଏକ ଅସାଧାରଣ ମର୍ମ୍ମ ସ୍ୱତଃ ପାଠକ ପ୍ରାଣକୁ ମୁଗ୍ଧ, ଚକିତ କରେ । ଏ ସଂସାରର କୋଳାହଳ ପରିତ୍ୟାଗ କରି ଯେ କୌଣସି 'ଶ୍ରାନ୍ତ', 'ଶାନ୍ତ' ପଥିକ ସେଇ ମହାସିନ୍ଧୁର ଧ୍ୱନି ବା ପରମାତ୍ମାଙ୍କର ସନ୍ଦେଶ ଶ୍ରବଣ କରିବାରେ ସମର୍ଥ ହେବ—କବିଙ୍କ ଯୋଜନାରୁ ଏହା ଆପେ ସ୍ପଷ୍ଟ । କହିବା ବାହୁଲ୍ୟ, 'ଅର୍ଣ୍ଣବ-ସମ୍ଭବ-ଶଙ୍ଖ' ଅର୍ଣ୍ଣବର ଧ୍ୱନି ଭଳି ଜୀବାତ୍ମାରେ ପରମାତ୍ମାଙ୍କର ସତ୍ତା ଚିରନ୍ତନ ଓ ସ୍ୱୟଂସିଦ୍ଧ । ଏ ତାତ୍ତ୍ୱିକ ମହତ୍ତ୍ୱ, ଶଙ୍ଖଧ୍ୱନିର ଅଧିକ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ; "The Solitary Reaper"ରେ ଏଭଳି ତତ୍ତ୍ୱ ନାହିଁ ଏବଂ ଓ୍ୱାର୍ଡ଼ସ୍ ଓ୍ୱାର୍ଥଙ୍କର 'Intimation Ode' ଭଳି ଯେଉଁ କବିତାରେ ଏ ତତ୍ତ୍ୱ ଫୁଟିଛି, ସେଇଠି ତାହା ଏଭଳି ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ଓ ଶୈଳୀ ସଂଶ୍ଳିଷ୍ଟ ନୁହେଁ ।

ସେ ଯାହାହେଉ, କବିତା ଦୁଇଟିରେ ବିଜନତାର ଗାମ୍ଭୀର୍ଯ୍ୟ ମଧ୍ୟରେ ଏକ ମୂର୍ଚ୍ଛନାମୟ ଧ୍ୱନିର ବର୍ଣ୍ଣନା ତଥା ପ୍ରଭାବ ଉଭୟ କବିଙ୍କର ପ୍ରତିପାଦ୍ୟ ହୋଇଥିବାରୁ ତୁଳନାର ସାଧାରଣ କ୍ଷେତ୍ର ଅଛି; ତନ୍ମଧ୍ୟରେ ମଧୁସୂଦନଙ୍କ ଶିଳ୍ପଗୁରୁତ୍ୱ ହିଁ ଅଧିକ ରମଣୀୟ ମନେହୁଏ । ପ୍ରଥମତଃ, ଚତୁର୍ଦ୍ଦଶପଦୀର ମିତବ୍ୟୟିତା ଓ ଆଙ୍ଗିକ ଶୃଙ୍ଖଳା ମଧ୍ୟରେ ଗମ୍ଭୀର ଓ ସରଳ ଭାଷାର ସୁନ୍ଦର ସମନ୍ୱୟ କରି, ଉପଯୁକ୍ତ ଓ ମୁଗ୍ଧକର ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି ଏବଂ ନାଟକୀୟ ପରିବେଷଣ ଦ୍ୱାରା କବି ପାଠକ ମନରେ ବର୍ଣ୍ଣିତ ଭାବୋଚ୍ଛ୍ୱାସର ଯେ ଭଳି ଏକ ଅନୁରଣନ ସୃଷ୍ଟି କରିବାରେ ସମର୍ଥ ହୋଇଛନ୍ତି । ଇଂରାଜୀ କବିତାଟିର ସେ ଗୌରବ ନାହିଁ । ଦ୍ୱିତୀୟରେ କବିତାଟିର ଅନ୍ତଃସ୍ଥ ତତ୍ତ୍ୱ ବୁଝାଇବାକୁ ବା ଶଙ୍ଖଧ୍ୱନିର ମାଧୁର୍ଯ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି କରିବାରେ ଏଥିରେ କୌଣସି ଉପମା-ଆଡ଼ମ୍ବର ବା ବିସ୍ତୃତ-ବହୁଳତା ନାହିଁ । ଆହୁରି ମଧ୍ୟ, 'ଶଙ୍ଖଧ୍ୱନି'ର ସ୍ୱୟଂ ସମର୍ଥ ଭାବଦ୍ୟୋତକତା ବା ପ୍ରଗାଢ଼ ଅନୁଭବମୟତା 'The Solitary Reaper'ରେ ମିଳେ ନାହିଁ । ଶେଷ କଥା, 'ଶଙ୍ଖଧ୍ୱନି' କବିତାର ଅବବୋଧ ପାଇଁ ଉପନିଷଦ-ଜ୍ଞାନର ମଧ୍ୟ ଆବଶ୍ୟକତା ନାହିଁ । ଇଂରାଜୀ ପାଠକ ଦାର୍ଶନିକ ନ ହେଲେ ହେଁ ତା ପାଖରେ' Intimation Ode'ର ପରମାତ୍ମା ଚିନ୍ତା ଯେଭଳି ହୃଦୟଗ୍ରାହୀ ହୋଇଥାଏ, ଠିକ୍ ସେଭଳି 'ଶଙ୍ଖଧ୍ୱନି'ରେ ମହାସିନ୍ଧୁ ତରଙ୍ଗ ଧ୍ୱନିର ମର୍ମ କଳା ମାଧ୍ୟମରେ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ପରିସ୍ଫୁଟ । ଏହା ହିଁ ଏ କବିତାଟିର ବିଶିଷ୍ଟ ମହତ୍ତ୍ୱ । ଆମେରିକାନ କବି ରବର୍ଟ ଫ୍ରଷ୍ଟଙ୍କର ସୁବିଦିତ 'The word is lovely, dark and deep, ଯେ ଭଳି ପାଠକକୁ ଶୈଳୀ ମାଧ୍ୟମରେ ଏକ ଅସାଧାରଣ, ଗୂଢ଼ ମନନରେ ଅଭିଭୂତ କରେ, ଏଠି ମଧ୍ୟ ସେଭଳି ଏକ ଉନ୍ନତ, ରହସ୍ୟବାଦୀ ଅବଧାରଣା ସ୍ୱତଃ ଜାଗ୍ରତ ହୁଏ ।

ଉପର୍ଯ୍ୟୁକ୍ତ ତୁଳନାତ୍ମକ ବିଚାର ମଧୁସୂଦନଙ୍କର ଶ୍ରେଷ୍ଠତା ପ୍ରତିପାଦନ ଲାଗି ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ନୁହେଁ । ତୁଳନାତ୍ମକ ଅନୁଶୀଳନ ମାଧ୍ୟମରେ କବିଙ୍କର ଯୋଜନା ବା ଶିଳ୍ପକୃତିର ଏକ ପରିଚୟ ଦେବା ହିଁ ଏହାର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । ବାହ୍ୟତଃ ଦର୍ଶନତତ୍ତ୍ୱ ସମ୍ବଳିତ ଏବଂ ଗତାନୁଗତିକ ଜଣା ପଡୁଥିଲେ ହେଁ, କବିତାଟିର ଏଇ ପ୍ରାଣଶକ୍ତିର ଅନୁଶୀଳନ କଲେ

ଏହା ସ୍ପଷ୍ଟ ଜଣାପଡ଼େ ଯେ ମୂଳତଃ ଏହା ପାଠକକୁ ଯୋଗାଏ ଏକ ଉନ୍ନତ 'କାବ୍ୟାନନ୍ଦ', 'ବ୍ରହ୍ମାନନ୍ଦ' ନୁହେଁ ।

ନାଟକୀୟ କଳ୍ପନାର ବିକାଶ କେବଳ 'ଶଙ୍ଖଧ୍ୱନି' ନୁହେଁ । ମଧୁସୂଦନଙ୍କର ପ୍ରାୟ ପ୍ରତ୍ୟେକ ସାର୍ଥକ କବିତାରେ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିହୁଏ । ତାଙ୍କର ଶିଳ୍ପଯୋଜନାର ଚମତ୍କାରିତା ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିବାର ଏକ ସୁଷମ ମାର୍ଗ ହେଲା କବିଙ୍କର ଅନୁବାଦ-ଧର୍ମୀ କବିତାଗୁଡ଼ିକର ମୂଳ କବିତା ସଙ୍ଗେ ତୁଳନାତ୍ମକ ଅଧ୍ୟୟନ । ସୁକଳାକାର ଅନେକ ଦିଗରୁ ଉପାଦାନ ଆହରଣ କରେ । ଆମୀତ ଉପାଦାନକୁ ନିଜସ୍ୱ କରିନେବାର, ତାକୁ ଏକ ନୂତନ କଳେବରରେ ମୂର୍ତ୍ତିମନ୍ତ କରି ଥୋଇବାର ଯୋଗ୍ୟତା ହିଁ ସେ କଳାକୃତିର ଗୌରବ ନିରୂପଣରେ ଉପଯୁକ୍ତ ମାପକାଠି । ମଧୁସୂଦନଙ୍କର କବିତାରେ ଅନେକ ପ୍ରଭାବ ରହିଛି । ଅନେକଠି ଅନ୍ତଃ-ସଳିଳା ଫଲ୍‌ଗୁ ଭଳି ଏ ଆହରଣ ଲୁକ୍କାୟିତ; ଅନ୍ୟତ୍ର ତହିଁର ସ୍ୱାକ୍ଷର ସ୍ପଷ୍ଟ ଏବଂ ଭାସ୍ୱର ।

ଉଦାହରଣସ୍ୱରୂପ ମଧୁସୂଦନଙ୍କର 'ନଦୀପ୍ରତି' କବିତାରେ ରବୀନ୍ଦ୍ରନାଥ ଟେଗୋରଙ୍କର 'ନିର୍ଝରେର ସ୍ୱପ୍ନଭଙ୍ଗ' ଏବଂ 'ନଦୀ' ଏ ଉଭୟର ପ୍ରଭାବ ନିତାନ୍ତ ଅକପଟ ଭାବେ ପରିବେଷିତ ହୋଇଛି । ଅଧ୍ୟାପକ ଶ୍ରୀ ଶରତ୍ ପ୍ରଧାନ ତାଙ୍କର ଏକ ଆଲୋଚନାରେ ତୁଳନୀୟ ପଂକ୍ତି ସବୁର ଉଦ୍ଧାର କରିସାରିଛନ୍ତି । ତହିଁର ପୁନରାବୃତ୍ତି ନ କରି କେବଳ ଏତିକ କହିଲେ ଚଳିବ ଯେ, କବିତାଗୁଡ଼ିକରେ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ବହୁଳଭାବେ ପରିଦୃଷ୍ଟ ହୁଏ, କିନ୍ତୁ ତୁଳନାତ୍ମକ ବିଚାର କରି ବସିଲେ ମଧୁସୂଦନଙ୍କ କଳାକୃତିର ମୂଲ୍ୟ ଖର୍ବ ନ ହୋଇ ବରଂ ଉନ୍ନତ ହୋଇଉଠେ । 'ନଦୀପ୍ରତି'ରେ ରବୀନ୍ଦ୍ରଙ୍କ ପଦ ସହିତ ସାମ୍ୟ ବ୍ୟତିରେକେ ଅଛି କେତେକ ବୈଷମ୍ୟ ଏବଂ ଅଭିନବ ସଂଯୋଜନ, ଯାହାର ଅବଧାରଣା ମଧୁପ୍ରତିଭାର ଆଉ ଏକ ବଳିଷ୍ଠ ଦ୍ୟୋତକ । ରବୀନ୍ଦ୍ରନାଥଙ୍କର 'ନିର୍ଝରେର ସ୍ୱପ୍ନଭଙ୍ଗ' ହେଉଛି ଏକ ଶେଲି-ଧର୍ମୀ କବିତା । ନିର୍ଝର ହୋଇଛି ସ୍ୱାଧୀନ ଚେତନା ଓ ନିର୍ଝରିକ ବିଦ୍ରୋହର ସୂଚକ । ଏ କବିତାର ଆବେଗ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାବେ ଯୁବକସୁଲଭ ଓ ରୋମାଣ୍ଟିକଧର୍ମୀ । ସେଥିରେ ନିବିଡ଼ ଦର୍ଶନବାଦ ବା

ଗଭୀର ଚିନ୍ତାର ସମ୍ପର୍କ ନାହିଁ । କବିତା ଆରମ୍ଭରେ କବିପୁରୁଷର ଅବତାରଣା ସତ୍ତ୍ୱେ ନିର୍ଝରର କ୍ରମିକ ଅନୁଧାବନ ଓ ତତ୍ସଙ୍ଗେ କବି ଚେତନାରେ ଉଦ୍ଭାସିତ, କ୍ରମବର୍ଦ୍ଧିଷ୍ଣୁ, ପ୍ରତୀକ ସମ୍ବଳିତ ଏକ ଜୀବନ ଆଭିମୁଖ୍ୟ ନାହିଁ; ଯାହାକି 'ନଦୀପ୍ରତି'ରେ ବଳିଷ୍ଠ ଭାବେ ରୂପାୟିତ । ରବୀନ୍ଦ୍ରଙ୍କର ବର୍ଣ୍ଣନା ଲୟମୟୀ, ଛନ୍ଦମୟୀ ହେଲେ ହେଁ ଜଣାପଡ଼େ ସତେ ଯେପରି ସ୍ଥାଣୁ; କାରଣ ନଦୀର ଗତି ସଙ୍ଗେ ସମତାଳରେ କବିମାନସ ବା ଜୀବନ-ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀର କ୍ରମିକ ଉନ୍ମୋଚନ ନାହିଁ । ବରଂ ଅଛି ଏକ ଆବେଗମୟ କବିପୁରୁଷର ଆବିର୍ଭାବ ମାତ୍ର । ଫଳତଃ କବିତାଟିର ଚପଳ ଛନ୍ଦ ବିନ୍ୟାସ ସଙ୍ଗେ ଭଙ୍ଗୀରେ ସନ୍ନିବିଷ୍ଟ ପ୍ରତୀକବାଦର ସଂଯୋଜନା, ଚିନ୍ତାଗ୍ରସ୍ତ ଏବଂ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ଜଣାପଡ଼େ । 'ନଦୀପ୍ରତି'ର ଉପସଂହାରର ମହା-ଦାର୍ଶନିକତା ଏଠି ନାହିଁ । ମଧୁସୂଦନ କବିତାଟିର ଗଭୀରତର ଭାବନାମୟତା ସତ୍ତ୍ୱେ ତାହା ଅଧିକତର ସଂହତ ଓ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ । କାରଣ ମୂଳରୁ ସେଇ ମହାସାଗର-ପିପାସାର ଚେତନା, କ୍ରମିକ ବିନ୍ୟାସ ଓ ସୂକ୍ଷ୍ମ ବିକାଶ ରହିଛି ।

'ନିର୍ଝରେର ସ୍ୱପ୍ନଭଙ୍ଗ'ରେ ଯେଉଁ ଅପୂର୍ଣ୍ଣତା ରହିଗଲା, ତାକୁ ପୂର୍ଣ୍ଣାଙ୍ଗ କଲେ କବି ରବୀନ୍ଦ୍ରନାଥ ତାଙ୍କର ଅନ୍ୟ କବିତା 'ନଦୀ' ଦେଇ । ମଧୁସୂଦନ ରବୀନ୍ଦ୍ରଙ୍କର ଏ ଉଭୟରୁ ଉପାଦାନ ଆଣିଲେ—ଏବଂ ଉଭୟର ଅର୍ଦ୍ଧେକରୁ ଅଳ୍ପ ପରିସର ମଧ୍ୟରେ ଏକ ନୂତନ ଓ ଅସାଧାରଣ ଜୀବନ୍ୟାସ ଦେଇ ଏକ ମହତ୍ତର, ସଫଳତର କବିତା ସୃଷ୍ଟି କରିଗଲେ । ଏକ ସ୍ତରରେ 'ନଦୀପ୍ରତି' ହେଉଛି ନଦୀର ଜନ୍ମ, ତା'ର ଗତି ଏବଂ ସାଗର ସଙ୍ଗମର ଏକ ଜୀବନ ଚିତ୍ର । ଅନ୍ୟ ସ୍ତରରେ କବିତାଟି ହେଉଛି ଜୀବାତ୍ମାର ଜନ୍ମ, ସାଂସାରିକ ଅଭିଜ୍ଞତା ଲାଭ କ୍ରମେ ପରମାତ୍ମା ଭାବର ଜାଗରଣ, ଏବଂ ପରମାତ୍ମା ବାଣୀର ଅନୁଧାବନ ଶେଷରେ ସଂଯୋଗର ଏକ ସ୍ନିଗ୍ଧ, ମର୍ମସ୍ପର୍ଶୀ କାବ୍ୟିକ ଚିତ୍ର; କିନ୍ତୁ କେବଳ ଏତିକି ନୁହେଁ । ଏସବୁର ଅନ୍ତରାଳରେ ଆଉ ଏକ ଚିତ୍ରକଳ୍ପର ସମାନ୍ତରାଳ ବିକାଶ ମଧ୍ୟ ନିବିଡ଼ଭାବେ ଜଡ଼ିତ । ଭାଷାର ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ପ୍ରୟୋଗ ଏବଂ ସୂଚନାତ୍ମକତା ବଳରେ ଏଥିରେ ବିଚିତ୍ରଭାବେ ଫୁଟି ଉଠିଛି ଆଉ ଏକ

ଜୀବନ ଚିତ୍ର—ବାଳିକାର ଜନ୍ମ । ତା'ର ଚପଳ କୈଶୋର, ପ୍ରାପ୍ତ-ବୟସ୍କା ନାରୀସୁଲଭ ଅନୁଭବ । ପ୍ରେମିକ ସଙ୍ଗେ ମିଳନ ଅଭିଳାଷର ଆରମ୍ଭ ଏବଂ ତହିଁରେ ସିଦ୍ଧି, ମାର୍ଜିତ, ରମଣୀୟ ଅଥଚ ରସୋତ୍ତୀର୍ଣ୍ଣ ଭାବେ ଭାଷାବିଳାସରେ ଏଇ ଏକ ଅନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଭାବଧାରା ଅନ୍ତଃସ୍ରୋତ ଭାବେ 'ନାରୀପ୍ରକୃତି'ରେ ପ୍ରବାହିତ । ରୁଚିଯୁକ୍ତ ରସିକତା, ଜୀବନବୋଧ, ସଂସାରଚିନ୍ତ ଓ ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକତାର ଏଭଳି ସମନ୍ୱୟ ଫଳରେ ମଣିଷର ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱର ପ୍ରକାଶ କରୁଥିବାରୁ 'ନାରୀପ୍ରକୃତି'ର ପାଠକର ଆବେଗମୟ ପ୍ରତିକ୍ରିୟାରେ ତା'ର ସମଗ୍ର ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ଅଂଶଗ୍ରହଣ କରେ । ଯେ ସୁକବି ସେ ହିଁ କେବଳ ଏଭଳିଭାବେ ଜୀବନର ସାମୁହିକ ଓ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଅଭିଜ୍ଞତାର ଘନୀଭୂତ ଚିତ୍ର ଦେଇପାରେ । ଏହି କାରଣରୁ ରବୀନ୍ଦ୍ର କବିତା ଉପରେ ଆଧାରିତ ହେଲେ ହେଁ, 'ନାରୀପ୍ରକୃତି' ଏକ ଅନୁବାଦ ନୁହେଁ । ବରଂ ମଧୁସୂଦନ କବିତା ରାଜ୍ୟର ସେ ଏକ ସମୁଜ୍ଜ୍ୱଳ ଗୌରବସ୍ତମ୍ଭ ।

ଅନୁବାଦ-ପ୍ରଧାନ କବିତାଗୁଡ଼ିକରେ ମଧ୍ୟ ମଧୁସୂଦନଙ୍କ ଯାଦୁକରୀ କଳାର ସ୍ପର୍ଶ ଛନ୍ଦେ ଛନ୍ଦେ ଜୀବନ୍ତ । William Cowperଙ୍କର Solitude of Alexander Selkirk ! ସଙ୍ଗେ ତହିଁର ଅନୁବାଦ-ସ୍ୱରୂପ "ନିର୍ବାସିତର ବିଳାପ"କୁ ତୁଳନା କଲେ ମଧୁସୂଦନଙ୍କ କବିତାର ମାନବୀୟ ଆବେଗ ତଥା ଭାବନା କେତେଦୂର ମହତ୍ତର ତାହା ସହଜରେ ଜଣା ପଡ଼ିବ । କବିଙ୍କର ଚିର ଭାସ୍ୱର ମୌଳିକତାର ଉଦାହରଣରୂପେ ଆଉ ଏକ ଅନୁବାଦଧର୍ମୀ କବିତାର ଆଲୋଚନା କରିବା ଆବଶ୍ୟକ ।

ନିତାନ୍ତ ଚିରାଚରିତ ଧାରାରେ ଲିଖିତ । ଅନୁବାଦ-ପ୍ରଧାନ ଭାବେ ସ୍ୱୀକୃତ 'ସୀତା ବନବାସ' କବିତାଟିର ଆଲୋଚନା ଏଇଠି ଯଥାର୍ଥ ହେବ । କାରଣ, ସାଧାରଣରେ ଏଇ ହୃଦୟସ୍ପର୍ଶୀ କବିତାଟି ମଧୁସୂଦନଙ୍କ କବି ଯଶ ଯେତେ ନ ବଢ଼ାଏ, ମୂଳ ରଚୟିତା ବାଲ୍ମୀକି ଓ କାଳିଦାସଙ୍କର ଜୟଗାନ କରେ ସେତେ । କିନ୍ତୁ ପ୍ରକୃତରେ ଏ କବିତାଟିର ବିଚିତ୍ର ଶକ୍ତି ପାଇଁ କାଳିଦାସଙ୍କ ଅବଦାନର ଅନୁରୂପ ଭାବେ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ମୌଳିକ ଅବଦାନ ମଧୁସୂଦନଙ୍କର ମଧ୍ୟ ରହିଛି । ବାଲ୍ମୀକିଙ୍କର

କଛି ପ୍ରଭାବ ନିଶ୍ଚୟ ଅଛି । କିନ୍ତୁ ତହିଁର ବିଶ୍ଳେଷଣ ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । କାରଣ ତାହା ପ୍ରଧାନତଃ କବିତାଟିର ମୂଳ ଆବେଗରେ କେବଳ ସଂଶ୍ଳିଷ୍ଟ । ଯୋଜନା ବା ପ୍ରକାଶ ଶୈଳୀରେ ବାଲ୍ମୀକିଙ୍କ ଅବଦାନ ସ୍ପଷ୍ଟ ନ ହେଲେ ହେଁ, ଏଥିରେ 'ରଘୁବଂଶର' ଅନେକ ଶ୍ଳୋକର ନିଛକ, ସ୍ପଷ୍ଟ ଅନୁବାଦ ରହିଛି ।

ବିଶ୍ଳେଷଣର ସୁବିଧା ଦୃଷ୍ଟିରୁ "ସୀତା ବନବାସ" କବିତାଟିକୁ ଦୁଇଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ କରାଯାଇ ପାରେ । କବିତାର ଆରମ୍ଭରୁ "କୁରଙ୍ଗ ପ୍ରାୟେ ଉଚ୍ଚେ କାନ୍ଦିଲେ ସତୀ" ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ମଧୁସୂଦନଙ୍କର ନିଜସ୍ୱ । ପରବର୍ତ୍ତୀ ସମୁଦାୟ ଅଂଶ 'ରଘୁବଂଶ'ର ଅନୁବାଦ । ଏଣୁ ପ୍ରକୃତ ପ୍ରସ୍ତାବରେ ଏହା ଦୁଇଟି କବିତାର ଏକ ସଂହତ ସମାହାର । ପରବର୍ତ୍ତୀ ଅଂଶ ମଧୁସୂଦନଙ୍କ ଅନୁବାଦକୁଶଳତାର ସ୍ୱାକ୍ଷର ବହନ କରେ । କିନ୍ତୁ ପୂର୍ବାଂଶରେ ତାଙ୍କ ସ୍ୱକୀୟ ଯୋଜନା ଓ ଶୈଳୀ କୌଶଳ ତାଙ୍କ କଳାକୃତିର ବିଚାର ପାଇଁ ଏକ ମୂଲ୍ୟବାନ ସାମଗ୍ରୀ ।

"ସୀତା ବନବାସ"ର ଏ ଅଂଶଟିର ଆଲୋଚନା କରିବା ପୂର୍ବରୁ 'ରଘୁବଂଶ'ରେ ସେ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ରହିଥିବା ପ୍ରାରମ୍ଭିକ ଯୋଜନା ଜାଣିବା ଉଚିତ । ଆରମ୍ଭରେ ଲକ୍ଷ୍ମଣଙ୍କଠାରୁ ରାମଚନ୍ଦ୍ର ଦେଇଥିବା ବନବାସ ଆଦେଶ ଶ୍ରବଣ କରି ସୀତା ମୂର୍ଚ୍ଛିତା ହୋଇ ପଡ଼ନ୍ତି । ଲକ୍ଷ୍ମଣ ତାଙ୍କର କିଛିକ୍ଷଣ ସେବା କରିବା ପରେ ସଚେତ ହୋଇ ସୀତା—"ଅସ୍ମାନମେବ ସ୍ଥିର ଦୁଃଖଭାଜଂ ପୁନଃ ପୁନର୍ଦୁଷ୍କୃତିନଂ ନିନନ୍ଦ" ନିଜର ପୂର୍ବାର୍ଜିତ ଭାଗ୍ୟକୁ ବାରମ୍ବାର ନିନ୍ଦା କରନ୍ତି । କର୍ତ୍ତବ୍ୟ ପାଳନରେ ସେଭଳି କଠୋର ହୋଇଥିବାରୁ ଲକ୍ଷ୍ମଣ ସୀତାଙ୍କର କ୍ଷମାପ୍ରାର୍ଥନା କରନ୍ତି । ସୀତା ଲକ୍ଷ୍ମଣଙ୍କର ଭ୍ରାତୃଭକ୍ତିର ପ୍ରଶଂସା କରି ତାଙ୍କୁ ନିଜର ଆଶୀର୍ବାଦ ଦେବା ପରେ ଅଯୋଧ୍ୟାରେ ଜ୍ୟେଷ୍ଠମାନଙ୍କୁ ତାଙ୍କର ଯଥାମାନ୍ୟ ଜଣାଇ ଦେବାକୁ କହନ୍ତି । ତା'ପରେ ଲକ୍ଷ୍ମଣଙ୍କ ଅନୁରୋଧରେ ରାମଚନ୍ଦ୍ରଙ୍କ ପାଖକୁ କେତେକ ମର୍ମସ୍ପର୍ଶୀ ପ୍ରେରଣୀୟ ସମ୍ବାଦ କହିଯାନ୍ତି—"ମୋତେ ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ ଅଗ୍ନିରେ ଶୁଦ୍ଧୀକୃତ ଦେଖି ସାରି ମଧ୍ୟ ଲୋକନିନ୍ଦା ମାତ୍ର ଶୁଣି ମୋତେ ନିର୍ବାସିତ କରିବା ଆପଣଙ୍କ ଲୋକବିଖ୍ୟାତ କୁଳର ଯୋଗ୍ୟ ଅଟେ କି ?" ଇତ୍ୟାଦି

ସମ୍ବାଦର ଶେଷ କଥା ହେଲା—"ବର୍ଣ୍ଣାଶ୍ରମର ରକ୍ଷା କରିବା ରାଜାର କର୍ତ୍ତବ୍ୟ । ଏଣୁ ଅନ୍ତତଃ ସାଧାରଣ ତପସ୍ୱିନୀ ଭାବେ ମୋର ମଧ୍ୟ ରକ୍ଷା କରିବେ ।" ତା'ପରେ—

—"ତଥେତି ତସ୍ୟା ପ୍ରତିଗୃହ୍ୟ ବାଚଂ ରାମାନୁଜେ
ଦୃଷ୍ଟିପଥଂ ବ୍ୟତୀତେ;
ସା ମୁକ୍ତକଣ୍ଠଂ ବ୍ୟସନାତି ଭାରାଚ୍ଚକ୍ରନ୍ଦ ବିଗ୍ନା କୁରରୀବ ଭୂୟଃ ।"

("ଆଚ୍ଛା, ସେ ଭଳି କରିବ", ଏପରି ତାଙ୍କ କଥାକୁ ସ୍ୱୀକାର କରି ସୀତା ଲକ୍ଷ୍ମଣ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଅନ୍ତର ହେବା ପରେ ଅତ୍ୟନ୍ତ କଷ୍ଟ ହେତୁରୁ ଶଙ୍କାକୁଳା କୁରରୀ ପରି ପୁଣି ମୁକ୍ତ କଣ୍ଠରେ କାନ୍ଦିବାକୁ ଲାଗିଲେ ।)

'ରଘୁବଂଶ'ର ଏ ପରିଚ୍ଛେଦରେ ଶୋକାନୁଭୂତି ଏଇଠି ପରିସମାପ୍ତ । ଯଥା ପରେ ମିଳେ ସମ୍ବେଦନଶୀଳ ପ୍ରକୃତିର କିଛି ବର୍ଣ୍ଣନା ଏବଂ ବାଲ୍ମୀକିଙ୍କର ଆଗମନ । ମହାକାବ୍ୟର ପ୍ରସାରରେ ଏକ ଅଂଶମାତ୍ର ହୋଇଥିବାରୁ "ରଘୁବଂଶ"ରେ ନିର୍ବାସନର ଏହି ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ଏଭଳି ଯୋଜନା ସଫଳ ହୋଇଥିଲେ ହେଁ ଏକ କ୍ଷୁଦ୍ର କବିତାରେ ଗଭୀର ଶୋକ ଏବଂ ସମ୍ବେଦନାର ଉତ୍ସ ସୃଷ୍ଟି କରିବାରେ ଏ ଯୋଜନା ସେତେ କୃତକାର୍ଯ୍ୟ ହୁଅନ୍ତା ନାହିଁ । ଏଣୁ ଆବଶ୍ୟକ ମତେ ମଧୁସୂଦନ ତାଙ୍କର ମୌଳିକ ଯୋଜନା ଅନୁଯାୟୀ ପରିବେଷଣ କଲେ । ଏଥିରୁ ହିଁ ତାଙ୍କର କଳା ପ୍ରତି ସଚେତନତା ଏବଂ ଶିଳ୍ପ କୌଶଳ ସ୍ପଷ୍ଟ ଭାବେ ସୂଚିତ । 'କାବ୍ୟାନନ୍ଦ' ପରିବେଷଣ ହିଁ ମୂଳ ଲକ୍ଷ୍ୟ ଥିବାରୁ କବି ତାକୁ ଏକ ନୂତନ ପରିପାଟୀରେ ସଜ୍ଜିତ କରିଛନ୍ତି । ରାମାୟଣର କାହାଣୀରେ ଅଭ୍ୟସ୍ତ ପାଠକ ପାଠିକା ଭାବାବେଗର ସ୍ରୋତରେ ଭାସିଯାଇ କବିତାଟିର ପ୍ରତ୍ୟେକ ପଦରେ ନିହିତ କଳାକୁଶଳତା ପ୍ରତି ମନୋନିବେଶ କରିବାରେ ତତ୍ପର ହୁଅନ୍ତି ନାହିଁ । ଫଳତଃ "ସୀତା ବନବାସ"ରେ ଅନୁବାଦ କୁଶଳତା କେବଳ ରହିଛି ବୋଲି ସାଧାରଣ ଧାରଣା ।

"ଅଗ୍ରଜ-ଆଜ୍ଞାବହ-ସୌମିତ୍ରୀ ରଥୀ,
ରାମ-ହୃଦୟ-ଜ୍ୟୋସ୍ନା ବୈଦେହୀ ସଥି ।"

ଆରମ୍ଭରେ ଏଇ ସମାସବହୁଳ ସାଡ଼ମ୍ବର ତଥା ଆଳଙ୍କାରିକ ଶୈଳୀ ଏକ ଗତାନୁଗତିକ ପୌରାଣିକତା ଏବଂ ସାଧାରଣ ସ୍ୱର ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରେ । କିନ୍ତୁ ଶ୍ଳୋକର ଶେଷ ଧାଡ଼ିଟି "ଲେଉଟାଇଲେ ରଥ ଅଥୟ ମନେ"—ସାଧାରଣ ଶବ୍ଦର ବ୍ୟବହାର ମାଧ୍ୟମରେ ହଠାତ୍ ଏକ ପରିବର୍ତ୍ତିତ ସ୍ୱର ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରି ମାନବୀୟ ସହାନୁଭୂତିର ଉଦ୍ରେକ କରେ । ଶବ୍ଦ ପ୍ରୟୋଗରେ ଏଭଳି ନାଟକୀୟ କୌଶଳ ଉତ୍ସା, ଅଧିକେ ମଧୁସୂଦନଙ୍କର ପ୍ରାୟ ପ୍ରତ୍ୟେକ କବିତାରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ।

ଶୈଳୀର ଏକ ନୂତନ ପ୍ରବର୍ତ୍ତନରେ ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ଇତିହାସରେ ଏହା ହେଉଛି ଏକ ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷାର ସମୟ । କିନ୍ତୁ ମଧୁସୂଦନ କବିତାରେ ଜଗନ୍ନାଥ ଦାସଙ୍କର ଶବ୍ଦ-ସାରଲ୍ୟ ଏବଂ ଭଞ୍ଜ-ସାହିତ୍ୟର ଶବ୍ଦ ଗରିମାର ଏଇ ଅଭିନବ ସମନ୍ୱୟ କେବଳ ଏକ ଐତିହାସିକ ମୁହୂର୍ତ୍ତର ତାଡ଼ନାରେ ସଂଘଟିତ ବୋଲି କହିଲେ, ଶିଳ୍ପୀର ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱବନ୍ତ କାବ୍ୟିକ ପ୍ରଚେଷ୍ଟାକୁ ଯଥାର୍ଥ ଗୌରବ ମିଳିବ ନାହିଁ । ଏଭଳି ସରଳ ଓ ସାଡ଼ମ୍ବର ଶୈଳୀର ସମନ୍ୱୟ କରିବାରେ ଭାଷାର ଅଭିବୃଦ୍ଧି କଳ୍ପେ 'ବର୍ଣ୍ଣବୋଧ' ଲେଖକର ପ୍ରଚେଷ୍ଟା ଯେତେ ସୂଚିତ ନୁହେଁ, ସୁକବି ଭାବେ କାବ୍ୟ-ମୁହୂର୍ତ୍ତର ପ୍ରୟୋଜନକୁ ସମୁଚିତ କଳା-କୌଶଳରେ ସମ୍ପାଦନ କରିବାର ଆଗ୍ରହ ଓ ସାମର୍ଥ୍ୟ ସେତେ ରୂପାୟିତ । ନୂତନ ପ୍ରେରଣା ପାଇଁ ସବୁବେଳେ ନୂତନ ଶୈଳୀ ସୃଷ୍ଟିର ଆବଶ୍ୟକତା ରହିଛି । ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଭାବେ ଶୈଳୀ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ କବିତାର ବିଚାର କଲେ ଯାଇ ମଧୁସୂଦନଙ୍କ ଅଭିନବ, ବଳିଷ୍ଠ କାବ୍ୟାବେଗର ହିଗନ୍ତ ମିଳିବ ।

ଆଲୋଚ୍ୟ କବିତାକୁ ଶୁଣି ଦେଖାଯାଉ ।

"ଘନ ଘନ ଲୋତକ ଧାରା ନୟନ୍ ।
ଝରି ତିନ୍ତିଲ୍ ବକ୍ଷ ତିନ୍ତିଲ୍ ଧନ୍ ।"

—'ଅଗ୍ରଜ-ଆଜ୍ଞାବହ', 'ରଥୀ' ଇତ୍ୟାଦି ଶବ୍ଦ ମାଧ୍ୟମରେ ସୌମିତ୍ରୀଙ୍କର ଏକ ବଳିଷ୍ଠ ପ୍ରତିମୂର୍ତ୍ତି ମୂଳରୁ ଚିତ୍ରିତ ହୋଇଥିବାରୁ

ବର୍ତ୍ତମାନର ବିଗଳିତ, ଶୋକାର୍ତ୍ତ ରୂପ ଆହୁରି ହୃଦୟସ୍ପର୍ଶୀ ହୋଇଛି । 'ଘନ ଘନ'ର ସୁନିର୍ବାଚିତ ବୀପ୍‌ସାତ୍ମକ ପ୍ରୟୋଗ, ତଥା 'ଛିନ୍ତୁଲି'ର ପୌନଃପୁନିକ ବ୍ୟବହାର ଏପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସଂଯମିତ ମନୋବେଦନାର ହଠାତ୍ ଅବମୁକ୍ତି ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ଲାଗି ଏକାନ୍ତ ଅନୁକୂଳ । ବିଶିଷ୍ଟ ଧାଡ଼ିଟିର ସମସ୍ତ ସରଳତା ସତ୍ତ୍ୱେ ତଦ୍‌ଭାଗ ଲକ୍ଷ୍ମଣ ହୃଦୟର ଅସହ୍ୟ କାତରତା ଅପୂର୍ବ ସୂଚନା ମଧ୍ୟରେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରେ । 'ବକ୍ଷ' ଏବଂ 'ଧନୁ'—ଉଭୟ ବୀରତ୍ୱ, ଧୈର୍ଯ୍ୟ ଏବଂ ସାହସର ସୂଚକ ବର୍ତ୍ତମାନ ଅଶ୍ରୁଧାରରେ ପ୍ଲାବିତ । ବୀର୍ଯ୍ୟ, ଶକ୍ତି, ସାହସ, ଭ୍ରାତୃଭକ୍ତିର କଠୋର ଆଦର୍ଶ, ଏ ସମସ୍ତ ସତେ ଯେପରି ପରାଜିତ ହୋଇ ପଡ଼ିଛନ୍ତି ହୃଦୟ ନିକଟରେ ।

ଲକ୍ଷ୍ମଣ ଚରିତ୍ରର ଏଇ ଗୁରୁତା ଓ ପ୍ରାଣ ପ୍ରାଚୁର୍ଯ୍ୟ ମଧୁସୂଦନ ଅତି ସଂକ୍ଷେପରେ ଓ ନିରାଡ଼ମ୍ବର ଭାବେ ଫୋଟାଇ ଦେଇଗଲେ । ଅବଲମ୍ବନ କେବଳ ଗୁଟିଏ ଶବ୍ଦ—'ଘନ ଘନ', 'ଛିନ୍ତୁଲି', 'ବକ୍ଷ' ଓ 'ଧନୁ', କିନ୍ତୁ ପରିଣତିର ପ୍ରଗାଢ଼ତା ପାଇଁ ସୁଯୋଜିତ ପ୍ରଥମ ଗୁଟିଏ ଶବ୍ଦର ଅବଦାନ ରହିଛି—ଅଗ୍ରଜ, ରାମ, ରଥୀ ଓ ସଖା । ପ୍ରଥମ ପଂକ୍ତି-ଦ୍ୱୟର ଗାଢ଼ବଦ୍ଧତା ଓ ପଞ୍ଚମ ଷଷ୍ଠ ପଂକ୍ତିଦ୍ୱୟର ସାରଲ୍ୟ ମଧ୍ୟରେ ଯେଉଁ ବିରୋଧ, ଆଦର୍ଶର କଠୋରତା ଏବଂ ମାନବୀୟ ହୃଦୟ ମଧ୍ୟରେ ସେଇ ପାର୍ଥକ୍ୟ । ଲକ୍ଷ୍ମଣଙ୍କ ବିଡ଼ମ୍ବନା ପ୍ରକାଶ କରିବା ଲାଗି ଏତେ କ୍ଷୁଦ୍ର ପରିସରରେ ସୂଚନାତ୍ମକ ପଦଯୋଜନା ସାହାଯ୍ୟରେ ମଧୁବାବୁଙ୍କ ଏ ଯୋଜନା ତାଙ୍କ ଶୈଳୀର ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ।

କିନ୍ତୁ ଏଥିରେ ଆହୁରି ରମଣୀୟତା ହେଲା ଧନୁ ଛିନ୍ତୁବାର ଚିତ୍ର । କଥା ହେଲା, ଧନୁର୍ଦ୍ଧାରୀ ଲକ୍ଷ୍ମଣଙ୍କର ସୌମ୍ୟ ଚିତ୍ର ସଙ୍ଗେ ବର୍ତ୍ତମାନ ଚିତ୍ରର ପାର୍ଥକ୍ୟ । ବାମବାହୁ ମୂଳର ଉପରକୁ ସ୍କନ୍ଧଦେଶରେ ଧନୁର ବିଶ୍ରାମସ୍ଥଳ । ଏ ଧନୁକୁ ନେତ୍ର ଜଳରେ ଧୌତ ହେବାକୁ ହେଲେ ଶୋକାତୁର ଲକ୍ଷ୍ମଣ ଜଣକ ଅସହାୟ ଭାବରେ ବାମସ୍କନ୍ଧରେ ମସ୍ତକ ରଖି ଅଶ୍ରୁମୋଚନ କରୁଥିଲେ, ତାହା ଆପେ ପାଠକର ମାନସପଟରେ ଅଙ୍କିତ ହୋଇଯାଏ । ମହାବୀର ଲକ୍ଷ୍ମଣଙ୍କର ସମସ୍ତ ବୀରତ୍ୱର ପ୍ରତୀକ ସେଇ ଧନୁ; ପୁଣି ଅଗ୍ରଜଙ୍କର ଆଜ୍ଞା ପାଳନରେ ନିଜକୁ ବଜ୍ରସମ କଠୋର କରି ସେହି

ରାମଙ୍କର 'ହୃଦୟ-ଜ୍ୟୋତ୍ସ୍ନା', 'ସତୀ'ଙ୍କୁ କାନନ ମଧ୍ୟରେ ବିସର୍ଜନ କରିବା ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ତାଙ୍କର କଠିଣ, ଧୈର୍ଯ୍ୟବନ୍ତ ହୃଦୟର ପ୍ରତୀକ ସେଇ ବକ୍ଷ । ଏ ଧନୂ ଓ ଏ ବକ୍ଷ ହୃଦୟରେ ଆବେଗ ଜନିତ ଶୋକର ବନ୍ୟାରେ ପ୍ଲାବିତ ।

"ଘୋର ଘର୍ଘର ଘୋଷେ ପୂରି କାନନ
ଚଳିଲା ହାହାରବେ ସେହ୍ନେ ସ୍ୟନ୍ଦନ ।"

'ଘୋର ଘର୍ଘର ଘୋଷ' ଏ ପଦପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ବିଭିନ୍ନ ଭାବ ସଂଗ୍ରହ କରେ । ପ୍ରଥମତଃ, ଧ୍ୱନ୍ୟନୁକୃତିମୂଳକ (Onomatopoeiac) ଭାବରେ ରଥର ଗତି ସୂଚିତ ହେଉଛି । ପୁଣି ରଥରେ ବ୍ୟକ୍ତିକଳ୍ପନା କରି ସୀତାଙ୍କର ଗଭୀର ଦୁଃଖରେ ପ୍ରଭାବିତ ନିର୍ଜୀବ ଜଡ଼ ପଦାର୍ଥ ମଧ୍ୟ ଶୋକାର୍ତ୍ତ ହେବାର ପାରମ୍ପରିକ ବର୍ଣ୍ଣନା ରହିଛି । ତୃତୀୟତଃ, ପ୍ରକୃତିର ସମ୍ବେଦନଶୀଳତା ବର୍ଣ୍ଣନାକରିବାର ଠିକ୍ ଅବ୍ୟବହିତ ପୂର୍ବରୁ 'ଘୋର' 'ଘୋଷ' ସମଗ୍ର ବନସ୍ଥଳୀରେ ପରିବ୍ୟାପ୍ତ ହୋଇଯିବାର ଉଲ୍ଲେଖ ଏକାନ୍ତ ସୂଚନାତ୍ମକ । ଲକ୍ଷ୍ମଣ, ରଥ, ସୀତା ଏବଂ ପ୍ରକୃତି କ୍ରମିକ ଭାବରେ ବର୍ଣ୍ଣିତ ହେଲେ ହେଁ ଏମାନେ ସେଇ ଏକ ପରିବେଶ ଓ ଏକ ମୁହୂର୍ତ୍ତର ବିଭିନ୍ନ ଅଂଶ ବିଶେଷ । ତେଣୁ ପ୍ରକୃତିକୁ ମ୍ଳାନ ସୀତାଙ୍କର ପ୍ରତୀକ କରିଦେବା ଲାଗି, ଏଇଠି ସମଗ୍ର ବନସ୍ଥଳୀରେ ପ୍ରତିଧ୍ୱନିତ ହୋଇ ଉଠୁଥିବା ରଥ-ଘୋଷରେ ବ୍ୟାପକ, 'ହାହାରବ'ର କଳ୍ପନା ଓ ପ୍ରୟୋଗ ଯଥାର୍ଥ ସ୍ଥଳରେ ସଂଘଟିତ । ପରିଶେଷରେ, ସବୁଠି ମନୋଜ୍ଞ ହେଲା 'ଘ' ଧ୍ୱନି ବିଶିଷ୍ଟ ଏଇ ପଂକ୍ତିରେ ସୀତାଙ୍କ ଶୋକକୁ ବଧୀର ଭାବେ ଉପେକ୍ଷା କରି ଚାଲି ଯାଉଥିବା ଲକ୍ଷ୍ମଣଙ୍କର ନିଦାରୁଣ ଅବସ୍ଥାର ସୂଚନା—ଏଇ ଘର୍ଘର ଘୋଷ ସମାଜର କଠୋର, ବିଚାରହୀନ ନିୟମର ଦ୍ୟୋତକ ।

ଏ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ 'ବ୍ୟକ୍ତି' ବା 'ଚିହ୍ନିତ ପରିସର'ରୁ କ୍ରମଶଃ ନାଟକୀୟ ଭାବରେ ଶୋକର ସମ୍ପ୍ରସାରଣ ହୋଇଛି; ପରିଣତି ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ପରବର୍ତ୍ତୀ ଗୁଚ୍ଛଟି ଧାଡ଼ିରେ, ଯେଉଁଠି ଏ ଶୋକ ସମଗ୍ର ପୃଥିବୀକୁ ଆଚ୍ଛାଦିତ କରିଛି ।

...'ଦେବ ଭାସ୍କର, ଲୁଚିଲେ ତମୋମୟ କରି ଅମ୍ବର'—ସୂର୍ଯ୍ୟବଂଶୀ ବଧୂର ଏ ଅପମାନ ଜନିତ ଲଜ୍ଜାରେ । ଏ ସଙ୍କେତ ମଧ୍ୟରେ ଧରଣୀରେ ଆଲୋକର କ୍ଷୀଣତା ସୃଷ୍ଟି କରିବା ପରେ ଯାଇ କ୍ୱଚିତାରେ ପ୍ରଥମଥର ପାଇଁ ସୀତାଙ୍କ ପ୍ରତି ପାଠକର ଦୃଷ୍ଟି ଆକୃଷ୍ଟ ହୁଏ । ସୂର୍ଯ୍ୟବଂଶର ଶେଷ ସ୍ଥୂଳ ଯୋଗସୂତ୍ର ଥିଲେ ଲକ୍ଷ୍ମଣ । ରଥ ଟାଣି ଟାଣି ନେଇଯାଏ ସେ ସୂତ୍ରଟିକୁ । ଆକାଶରେ ବଂଶକର୍ତ୍ତା ସୂର୍ଯ୍ୟ ମଧ୍ୟ ଆପଣାକୁ ଗୋପନ କରିନେବା ହିଁ ଶ୍ରେୟସ୍କର ମଣିଲେ । ସତେ ଯେପରି ଆକାଶର ସୂର୍ଯ୍ୟ ଲୁଚିଯିବା ସଙ୍ଗେ ତୁଟିଗଲା ଲକ୍ଷ୍ମଣଙ୍କ ରଥର ଦର୍ଶନ ମାତ୍ର ଲାଭ କରିବାର ସନ୍ତୋଷ— ସବୁ ଘଟିଗଲା ଯୁଗପତ୍ କ୍ଷଣକ ମଧ୍ୟରେ ।

ତମୋମୟ ଆବରଣକୁ ସୀତାଙ୍କ ଅନ୍ତରର ଅନ୍ଧକାର, ତଥା ବାହ୍ୟରୂପ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ତାଙ୍କ ସଶୋକ ଓ ସଶଙ୍କ ମୁଖମଣ୍ଡଳର ପ୍ରଚ୍ଛାଦକ କରିଦେବାରେ ହିଁ କବିଙ୍କ ନାଟକୀୟ କଳ୍ପନା ଯଥାର୍ଥ ଓ ସ୍ୱାଭାବିକ ପରିଣତି ଅଭିମୁଖରେ ଗତି କରିଛି । ତେଣୁ, 'ହେଲା ସେ ରଥ ଯହୁଁ ଦୃଷ୍ଟି ଅଗୋଚର' ...ପଦଟିରେ ଯୋଜନା କୌଶଳରୁ ଆପେ ଆପେ ହଠାତ୍ ସୂଚିତ ହୋଇଗଲା ଶୋକପାଷାଣୀ ଜାନକୀଙ୍କର ନର୍ବେଦ, ନିଷ୍ପନ୍ଦ ଭାବରେ ପ୍ରଥମରୁ ଏପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ରଥକୁ ଅନେଇ ରହିଥିବାର ଏକ ଅଭିଭୂତ ଚିତ୍ର । ଶେଷରେ ସେ ରଥ 'ଦୃଷ୍ଟି ଅଗୋଚର' ହେଲା; ସୂର୍ଯ୍ୟବଂଶର ସେଇ ସଂଯୋଗ ସମ୍ବନ୍ଧରେ ଶେଷ ସୂତ୍ରଟି ମଧ୍ୟ ଛିନ୍ନ ହେଲା । ଅସହାୟତା ବୋଧର ଏଇ ଚରମ ମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ଗତପ୍ରାଣା ଭଳି ମୂର୍ଚ୍ଛିତା ହୋଇ ତଳି ପଡ଼ିଲେ ସତୀ ।

'ରଘୁବଂଶ' ବା 'ରାମାୟଣ'ର ଏ ପ୍ରସଙ୍ଗଟିର ତୁଳନା କଲେ 'ସୀତା ବନବାସ'ର ଏଇ ପ୍ରାରମ୍ଭିକ ଯୋଜନା ମଧୁସୂଦନଙ୍କର କବି ଗୌରବକୁ ଆହୁରି ଘାସ୍ତ୍ରିମନ୍ତ କରେ । ମୋଟେ ଦଶଟି ଧାଡ଼ିରେ, ନାଟକୀୟ ଗତିରେ କବି ଗୋଟିକ ପରେ ଗୋଟିଏ କରି ଆବେଗମୟ ଚିତ୍ରଗୁଡ଼ିଏ ତୋଳି ଦେଇଗଲେ, ସେଥିରୁ ମଧୁସୂଦନଙ୍କର ସୂକ୍ଷ୍ମ କଳା କୌଶଳର ଗୌରବ ସ୍ପଷ୍ଟ ।

ମୂର୍ଚ୍ଛାରୁ ଜାଗରିତ ହେବା ପରେ ଏକାକିନୀ 'ପତିପ୍ରାଣା' ଜାନକୀଙ୍କର ବିଳାପ ଅତୀବ ପ୍ରାଣସ୍ପର୍ଶୀ । ବେଦନାର ବିକାଶରେ ମଧ୍ୟ ଏକ କ୍ରମବର୍ଦ୍ଧମାନତା ବା ସୁଯୋଜନା ଲକ୍ଷିତ । ଏ ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ଆଲୋଚନା କଲାବେଳେ ମନେ ରଖିବାକୁ ହେବ ଯେ କବିତାଟି ଆବୃତ୍ତି ପାଇଁ ମଧ୍ୟ ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ । ଆବୃତ୍ତି କରିଗଲେ, ପୁରାଣର ଜଣେ ପତିବ୍ରତା, ବିଦୁଷୀ ନାରୀର କରୁଣ ବେଦନା ଭାବେ ସୀତାଙ୍କର ଏ ବିଳାପ ଏକାନ୍ତ ଜୀବନ୍ତ ଏବଂ ହୃଦୟସ୍ପର୍ଶୀ ଜଣାପଡିବ । ଶରିର ସାରମ୍ଭ ସଙ୍ଗେ ଶୋକର କ୍ରମବିକାଶ ଯୋଜନାବଦ୍ଧ ଭାବେ ରୂପାୟିତ ହୋଇଛି । ଶୋକର କ୍ରମିକ ଅଭିବୃଦ୍ଧି ଘଟେଇ, ମଝିରେ ଏକ ଆପେକ୍ଷିକ ଶାନ୍ତ ଅବସ୍ଥା ସୃଷ୍ଟି କରି, ପୁଣି ଆବେଗ-ମଥିତ, ଅସମ୍ଭାଳ ଶୋକାର୍ତ୍ତ ଅବସ୍ଥାକୁ ଉଠେଇ ନେଇ ମଧୁସୂଦନ ଏ ଯୋଜନାର ପରିଣତି ଆଣନ୍ତି—"କୁରରୀ ପ୍ରାୟେ ଉଚ୍ଚେ କାନ୍ଦିଲେ ସତୀ"—ଧାଡ଼ିଟିରେ । ଏ ଧାଡ଼ିଟି 'ରଘୁବଂଶ'ରୁ ଅନୂଦିତ । କିନ୍ତୁ ଶୋକ ଉଚ୍ଛ୍ୱାସର ପରିଣତିରେ ଏହା କିଭଳି ଏକ ନୂତନ ପ୍ରାଣ-ଶକ୍ତିରେ ଜୀବନ୍ତ ତାହା ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିବାର କଥା । ଏହାପରେ ମଧୁସୂଦନ ପ୍ରାୟ 'ରଘୁବଂଶ'ର ଅନୁବାଦ ମାତ୍ର କରି ଯାଇଛନ୍ତି । କହିବା ବାହୁଲ୍ୟ, ପୂର୍ବବର୍ତ୍ତୀ ମନୋରମ ଉପକ୍ରମଣିକାର ସ୍ୱକୀୟ ପ୍ରଭାବ ତଥା ଅନୂଦିତ ଅଂଶର ସରଳ ଗମ୍ଭୀର ଶୈଳୀର ସ୍ୱାଭାବିକ ଗ୍ରନ୍ଥନ ଫଳରେ କବିତାର ସାମଗ୍ରିକ ଶୋଭା ତଥା ଅନୂଦିତ ଅଂଶର ଶକ୍ତି ହ୍ରାସ ପାଇ ନାହିଁ ।

ଏଣୁ ଉପଯୁକ୍ତ ଆହରଣ ଏବଂ ତାହାର ଏକ ନବୀନ ରୂପ ଦାନ କରି ମଧୁସୂଦନ ନିଜର ମୌଳିକତା ଆହୁରି ସମର୍ଥ ଭାବେ ଏ କବିତାରେ ଫୁଟେଇ ପାରିଛନ୍ତି ।

ମଧୁସୂଦନ କାବ୍ୟରୁ କେତୋଟି ବିଭିନ୍ନ ଧରଣର କବିତା ନେଇ ଉପର୍ଯ୍ୟୁକ୍ତ ଅନୁଶୀଳନ କରିବାର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ହେଲା, ସେ ସବୁର ଉନ୍ନତ ପ୍ରେରଣା, ଶୈଳୀ ଶୃଙ୍ଖଳା, ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟିରେ ନୈପୁଣ୍ୟ, ମହତ୍ ମାନସୀୟ ଆବେଗର ସୁଷମ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ଇତ୍ୟାଦି କେତୋଟି ଗୁଣ ସୂଚେଇ ତହିଁରେ ଚରିଜାଗ୍ରତ ଏକ ଯୋଜନାବଦ୍ଧତାର ସ୍ୱରୂପ ପ୍ରକାଶ କରିବା । ମଧୁସୂଦନ କବିତାର ଅନେକ ଦିଗନ୍ତ ରହିଛି; ତା'ର ବ୍ୟାପ୍ତି

ବିଶାଳ ଏବଂ ରୂପ ବିଚିତ୍ର । ଯେଉଁ କାବ୍ୟରାଜ୍ୟର ସମ୍ଭାର ଏତେ ମନୋରମ, ବିଭିନ୍ନ ଏବଂ ଗୌରବାବହ, ସମୀକ୍ଷାବେଳେ ତାକୁ 'ସାରଗର୍ଭିକ' ହେଲେହେଁ 'ପ୍ରେରଣାହୀନ' ବୋଲି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ କରିବା ନିତାନ୍ତ ଦୁର୍ଭାଗ୍ୟଜନକ । ସାହିତ୍ୟର ବିକାଶ ନିମିତ୍ତ ସବୁ ଯୁଗରେ ପୁରାତନର ନୂତନ ସମୀକ୍ଷା କରିବାର ଆବଶ୍ୟକତା ରହିଛି । ଯେଉଁ ମଧୁସୂଦନଙ୍କ ପ୍ରଭାବ ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ପଚିଶ ବର୍ଷର ଇତିହାସରେ ତା'ର ସ୍ପଷ୍ଟ ପଦାଙ୍କ ରଖିଯାଇଛି, ସେ ଯଦି କେବଳ ପ୍ରଚାରଧର୍ମୀ, ରସହୀନ, ଏକମୁଖୀ ବୋଲି ତିରସ୍କୃତ ହୁଏ ବା କଳ ବିଚାର ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ତାତ୍ତ୍ୱିକ ପାଣ୍ଡିତ୍ୟପୂର୍ଣ୍ଣ, ଔପନିଷଦୀୟ ବୋଲି ପ୍ରଶଂସିତ (?) ହୁଏ, ତେବେ ଏ ସାହିତ୍ୟର ପରମ୍ପରାକୁ ବିଖଣ୍ଡିତ, ବିଭ୍ରଷ୍ଟ ମରୁତୀର୍ଥର ସମ୍ପଦ ବୋଲି ହିଁ ଧରିନେବାକୁ ହେବ । ଏଭଳି ବିକାରଗ୍ରସ୍ତ ବିଚାରର ପ୍ରଭାବ ହୁଏତ ସେଇ 'ବ୍ରହ୍ମର୍ଷି', 'ଋଷି', 'ଭକ୍ତକବି'ଙ୍କୁ ସ୍ପର୍ଶ କରି ନ ପାରେ, କିନ୍ତୁ ପୁରାତନର ଐତିହ୍ୟ ଉପରେ ଗଢ଼ି ଉଠୁଥିବା ବର୍ତ୍ତମାନର ସୃଜନଶୀଳ ସାହିତ୍ୟ ଉପରେ ନିଶ୍ଚୟ ଏକ ଅବାଞ୍ଛିତ ପ୍ରଭାବ ପକାଇବ । ପୁରାତନରୁ ଅନେକ କିଛି ଶିଖିବାର ନ ଥିଲେ; ନୂତନର ଅନ୍ତରରେ ଦାରିଦ୍ର୍ୟଭାବ ଏବଂ ପରିଣତି ସ୍ୱରୂପ ଦାୟିତ୍ୱହୀନତା ଉଦ୍ରେକ ହେବା ଅବଶ୍ୟମ୍ଭାବୀ । ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବର୍ତ୍ତମାନ ସାହିତ୍ୟରେ ଗଢ଼ିଉଠୁଥିବା ନବୀନ ସାହିତ୍ୟର ସୁସ୍ଥତା ଏବଂ ସରଳତା ପାଇଁ ପୁରାତନରେ ଆମର ଯାହାକିଛି କଳାସମ୍ପଦ ରହିଛି ତା'ର ନୂତନ ଅଧ୍ୟୟନ ଏବଂ ଆଲୋଚନା ଏକାନ୍ତ ଆବଶ୍ୟକ ।



ଶିକ୍ଷକ-କବି

ଆତ୍ମଜୀବନ ଶିକ୍ଷକ ମଧୁସୂଦନଙ୍କର ଏ ଜାତିପ୍ରତି ବିରାଟ ଦାନ ହିଁ ଅନେକାଂଶରେ କବି ଗୌରବର ଅନ୍ତରାୟ ହୋଇଛି । ଶିକ୍ଷକ ଭାବରେ ତାଙ୍କର ଅବଦାନ ଅବିସ୍ମରଣୀୟ ଏବଂ ଅତୁଳନୀୟ; କିନ୍ତୁ ଏଇ ମହତ୍ତର କୀର୍ତ୍ତି ଫଳରେ ହିଁ ତାଙ୍କର କବିତାକୁ ପ୍ରଚାରଧର୍ମୀ ବୋଲି ଆଖ୍ୟାୟିତ କରିବାର ଦୁଃସାହସ ସମ୍ଭବପର ହେଲା ।

ଶିକ୍ଷକର ପ୍ରେରଣାରେ ସେ ଅନେକଗୁଡ଼ିଏ କବିତା ଲେଖି ଯାଇଛନ୍ତି ଏହା ସ୍ୱୀକୃତ । କିନ୍ତୁ ତା ବାହାରେ ମଧ୍ୟ ସେ ଯେ ଆହୁରି ଅନେକ ମହନୀୟ କଳାକୃତିର ସ୍ରଷ୍ଟା, ଏହା ମଧ୍ୟ ସର୍ବବାଦୀସମ୍ମତ । ତଥାପି ତାଙ୍କ ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ଏକ ସ୍ୱରରେ ଗୋଟିଏ ମତ ପ୍ରକାଶ ପାଏ—ସେ "ପ୍ରଥମେ ଶିକ୍ଷକ ପରେ କବି" । ଏଭଳି ମନ୍ତବ୍ୟର ଗୋଟିଏ କାରଣ ହୋଇପାରେ ପ୍ରାୟ ପ୍ରତ୍ୟେକ ମଧୁସୂଦନ-କବିତାରେ ଏକ ଶରଜାଗ୍ରତ ନୈତିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧର ବିଦ୍ୟମାନତା । କିନ୍ତୁ ଯଦି ନୈତିକତା-ନିରପେକ୍ଷତା ବା ନୈତିକତା-ବର୍ଜନତା ହିଁ ପ୍ରକୃତ କବିତାର ସ୍ୱରୂପ, ତେବେ ମିଲଟନ, ଓ୍ୱାର୍ଡ଼ସ୍‌ୱାର୍ଥ, ବାଲ୍ମୀକି, ବ୍ୟାସ, ଜଗନ୍ନାଥ ଇତ୍ୟାଦି କେହି କବି ପଦବାଚ୍ୟ ହେବେ ନାହିଁ; କାରଣ ସେମାନେ ପ୍ରତ୍ୟେକ କବିତାକୁ ନୈତିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧର ଅଙ୍ଗ ଏବଂ ମାଧ୍ୟମରୂପେ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି ।

ଏକ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବିଚାର କଲେ ଦେଖାଯିବ ଯେ, ଅସାଧାରଣ ଆବେଗ ମାତ୍ରେ କାବ୍ୟର ଭାବର ଆଧାର । ଏ ଆବେଗ ଦାର୍ଶନିକର ହେଉ, ଶିକ୍ଷକର ହେଉ ବା ସାଧାରଣ ରସିକ ମନର ହେଉ—ଯଦି ମାନବ-ଚିତ୍ତକୁ ପ୍ରଭାବିତ ଏବଂ ଆନନ୍ଦମୟ କରିବା ପାଇଁ କାବ୍ୟର ରୂପ ନିଏ, ତେବେ ମୂଳ ଆବେଗର ପ୍ରକୃତ ବିଚାର ଯେତେ କାମ୍ୟ, ତଦପେକ୍ଷା ଅଧିକ ଯଥାର୍ଥ ତହିଁର କଳାକୃତିର ନିରପେକ୍ଷ ଏବଂ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ଆଲୋଚନା । କବିତାର ଭାବନା ଯଦି ଯଥେଷ୍ଟ ଆବେଗମୟ ଏବଂ ପ୍ରଭାବଶୀଳ, ତେବେ କଳାଦୃଷ୍ଟିରୁ ସେ ତାର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ସାଧନ କରିପାରିଛି । କଳା ଜଗତରେ ମତ ବା ଚିନ୍ତାର ସ୍ଥାନ ନେଇ, ଏ ଶତକର ପ୍ରାରମ୍ଭରେ ଯେଉଁ ଆନ୍ଦୋଳନ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ଦେଖା ଦେଇଥିଲା; ତହିଁର ଅବଶେଷ ସିଦ୍ଧାନ୍ତ ସ୍ୱରୂପ ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଅଗ୍ରଣୀ କବି ସମାଲୋଚକ ଟି· ଏସ୍· ଏଲିଅଟଙ୍କ ମତର କ୍ରମିକ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ । କବି ଜୀବନ ପ୍ରାରମ୍ଭରେ ଏଲିଅଟ ଦୃଢ଼କଣ୍ଠରେ ଘୋଷଣା କରିଗଲେ ଯେ, କାବ୍ୟଜଗତରେ କବିର ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଆଦର୍ଶ ବା ଚିନ୍ତାଧାରାର କୌଣସି ସ୍ଥାନ ନାହିଁ । କବିତା ହେଉଛି ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱର ବିଲୋପ ସାଧନାର ସ୍ଥଳୀ । ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ପ୍ରକାଶନର ନୁହେଁ । କିନ୍ତୁ କାଳକ୍ରମେ ସେଇ ଏଲିଅଟ ତାଙ୍କର ଏଇ ମୂଳ ମତର ଅନେକ କ୍ରମିକ ପରିବର୍ତ୍ତନ କରି ଅବଶେଷରେ କହିଲେ ଯେ, ଯେଉଁ କବିତାର ଚିନ୍ତାଧାରା ଯେତେ ମହତ୍, ପରମ୍ପରା ଯେଉଁ କବିର ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱରେ ଯେତେ ପରିସ୍ଫୁଟିତ, ସେହି କବିତା ସେତେ ମନୋଜ୍ଞ ଏବଂ ସେ କବି ସେତେ ସଫଳ ।

ଆଉ ଗୋଟିଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବିଚାର କଲେ ଦେଖାଯିବ ଯେ, ପ୍ରତ୍ୟେକ କଳା ସୃଷ୍ଟିରେ ଶିକ୍ଷକର ଆବେଗ ନିହିତ । ଉପଯୁକ୍ତ ଅନୁଶୀଳନ ଏବଂ ମନନ, ଏକ ଉନ୍ନତ ସମ୍ବେଦନଶୀଳ ମାନସ ସୃଷ୍ଟି, ନିବିଡ଼ ଅଭିଜ୍ଞତାର ସୂକ୍ଷ୍ମରୂ ପରିବେଷଣ ତଥା ସ୍ୱୀୟ ଆବେଗ ଓ ଭାବନାରେ ଅନ୍ୟକୁ ଉଦବୁଦ୍ଧ କରେଇବାର ଆକାଙ୍‌କ୍ଷା ଓ ପ୍ରଚେଷ୍ଟା—ଏସବୁ ଉଭୟ ଶିକ୍ଷକ ଓ କବି ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱର ଅଙ୍ଗ । କବିତାର ଅନ୍ୟକୁ ପ୍ରଭାବିତ କରିବାର ଯେଉଁ ମୂଳ ଶକ୍ତି ରହିଛି, ସେଇଟା ଶିକ୍ଷାର ଶକ୍ତି ଏବଂ କବିର ଆତ୍ମପ୍ରକାଶରେ ପ୍ରଚ୍ଛନ୍ନଭାବେ ରହିଛି ଶିକ୍ଷକ ହେବାର ଗୌରବ ଲିପ୍ସା ।

ଏଣୁ ମଧୁସୂଦନଙ୍କର କବି-ପ୍ରେରଣାକୁ ଶିକ୍ଷକର ପ୍ରେରଣାରୂପେ ଅବଧାରଣା କରିବା ଆୟାସସାଧ୍ୟ ନୁହେଁ । ଯେହେତୁ ଏ ଉଭୟ ପ୍ରେରଣା ପରସ୍ପର ନିରପେକ୍ଷ ନୁହନ୍ତି । ଆହୁରି ସହଜରେ ତାଙ୍କୁ 'ଶିକ୍ଷକ-କବି'ର ଆଖ୍ୟା ଦିଆଗଲା, କାରଣ ସେ ଆଜୀବନ ଶିକ୍ଷକ ଥିଲେ ଏବଂ ଶିକ୍ଷାର ନୂତନ ମୂଲ୍ୟାଙ୍କନ କରିବାକୁ ଯାଇ ଆଦର୍ଶ ପାଠ୍ୟପୁସ୍ତକ ପ୍ରଣୟନ କରିବାରେ ସତତ ଚେଷ୍ଟିତ ଥିଲେ । ପୁଣି ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟ ଜଗତରେ ନୂତନ ପ୍ରେରଣା ଏବଂ ଆନ୍ଦୋଳନ ସୃଷ୍ଟି କରିବା ପାଇଁ ବିଭିନ୍ନ ସାହିତ୍ୟରୁ ଉପାଦାନ ଏବଂ ଶୈଳୀ ସଂଗ୍ରହ କରି ଏକ ଆଧୁନିକ ସାହିତ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି କରିବାରେ ପଦକ୍ଷେପ ନେଇଥିଲେ । ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ମଧ୍ୟ ସେ ହେଲେ 'ଶିକ୍ଷକ-କବି' । କିନ୍ତୁ ଏସବୁ ବିଷୟରେ ତାଙ୍କ ସମାନଧର୍ମୀ ଏବଂ ତାଙ୍କ ଗୁରୁ ରାଧାନାଥ ଯେ ସେଭଳି ମର୍ମନ୍ତୁଦ ପ୍ରଶଂସାରୁ ନିଷ୍କୃତି ଲାଭ କଲେ, ଏହାହିଁ ବିଚିତ୍ର ।

"ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟ ଇତିହାସ"ରେ ଲେଖକ ଡା: ମାୟାଧର ମାନସିଂହଙ୍କ ମତରେ—"ମଧୁସୂଦନ ମୁଖ୍ୟତଃ ଥିଲେ ଶିକ୍ଷକ ଓ ପ୍ରଚାରକ । ନିଜର ଭାବ, ଚିନ୍ତା, ଆଦର୍ଶବାଦ ପ୍ରଚାରିତ କରିଯିବା ପାଇଁ ମଧୁସୂଦନ ଯେପରି ଏକ ଉତ୍ତମ ମାଧ୍ୟମରୂପେ ସାହିତ୍ୟକୁ ଗ୍ରହଣ କରିଥିଲେ । ଆମେ ତେଣୁ ଦେଖୁ ଯେ ତାଙ୍କର ଅନେକ କବିତାରେ ପ୍ରେରଣାର ଅଭାବ । (ଏଭଳି କୌଣସି କବି ଅଛନ୍ତି କି ଯାହାଙ୍କ ପ୍ରତ୍ୟେକ କବିତାରେ ପ୍ରେରଣାର ଉତ୍ସ ସମଭାବରେ ପ୍ରବାହିତ ?—ଲେଖକ—)···

···ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟରେ 'ସନେଟ୍'ର ଆଦ୍ୟ ଲେଖକ । ଏଥିରୁ ଅନେକ ପେଟ୍ରାର୍କୀୟ ରୀତିରେ ଲିଖିତ । କିନ୍ତୁ ବାହାରେ ପେଟ୍ରାର୍କୀୟ ଥିଲେ କି ହେଲା, ଅନ୍ତରରେ ସେଗୁଡ଼ିକ କୌଣସି 'ଲର'ର ଯାଦୁକାଠି ସ୍ପର୍ଶଶୂନ୍ୟ ହୋଇ କାଷ୍ଠବତ୍ ରସହୀନ । ମଧୁସୂଦନଙ୍କର ସନେଟ୍‌ଗୁଡ଼ିକ କେବଳ ବିଚାର ବା ଅଭିନନ୍ଦନମୂଳକ ।

ଉଦ୍ଧୃତାଂଶର ଶେଷ ଭାଗ ଉପରେ ଏତିକି କୁହାଯାଇପାରେ ଯେ ପେଟ୍ରାର୍କୀୟ ରୀତିରେ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣଭାବେ ଉଦ୍‌ବୁଦ୍ଧ ହୋଇଥିଲେ

ମଧୁସୂଦନଙ୍କ ସନେଟ୍ ଏତେ ଉଚ୍ଚସ୍ତରର ହୋଇ ନ ଥାନ୍ତା । ହୁଏତ ଅନେକ ପାଠକ ଏବଂ ଅନେକ ପ୍ରସିଦ୍ଧ ସମାଲୋଚକଙ୍କ ମତରେ ସେହାକୀୟ ସନେଟ୍‌ଗୁଡ଼ିକ ଯେତେ ମନୋଜ୍ଞ ନୁହେଁ—ସେଗୁଡ଼ିକ ସ୍ତୁତିଗତ, ପୁନରୁକ୍ତିଶୀଳ ଏବଂ ଅତିଶୟ ଯୁବକସୁଲଭ । ଏଠାରେ ଚତୁର୍ଦ୍ଦଶପାଦୀ କବିତାର ବିଶ୍ଳେଷଣ ଲକ୍ଷ୍ୟ ନୁହେଁ । କିନ୍ତୁ ତୁଳନାତ୍ମକ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରି ସହଜରେ ଅବବୋଧ କରିହେବ ଯେ ମଧୁସୂଦନଙ୍କ କେତେକ ସନେଟ୍ ଯେ କୌଣସି ଇଂରେଜୀ କବିଙ୍କ ସନେଟ୍ ସଙ୍ଗେ କଳାଗୌରବରେ ସମକକ୍ଷ—'ଲଘୁ' ନ ଥାଇ ପାରେ । ଡ଼: ମାନସିଂହଙ୍କର ମଧୁସୂଦନ କାବ୍ୟ-ପ୍ରେରଣା ଉପରେ ମନ୍ତବ୍ୟ ଆଉ ଏକ ରୋମାଣ୍ଟିକ ଧର୍ମୀ କବି-ସମାଲୋଚକଙ୍କୁ ମନକୁ ଆଣେ ।

ମେଥ୍ୟୁ ଆର୍ନୋଲଡ଼ଙ୍କ ସୁବିଦିତ ଆଲୋଚନା—ଆତ୍ମାର କବିତା ଏବଂ ବୁଦ୍ଧିର କବିତା (Poetry of soul and poetry of wit)—ଯେଉଁପରି ଇଂରାଜୀ ସାହିତ୍ୟର ଯୁଗଜନ୍ମା କେତେକ କାବ୍ୟିକ ପ୍ରତିଭାଙ୍କୁ ପ୍ରେରଣାହୀନ ବୋଲି ଆଖ୍ୟା ଦେଇ ସ୍ୱୀୟ ସୀମିତ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣର ସୂଚନା ଦେଇଥିଲା, ଠିକ୍ ସେହିପରି ଏ କ୍ଷେତ୍ରରେ ବୋଧହୁଏ ମାନସିଂହଙ୍କର ରୋମାଣ୍ଟିକ ଧର୍ମୀ କବି ମନ ଆଲୋଚକର ସହାନୁଭୂତିଶୀଳ ମନର ଅନ୍ତରାୟ ରୂପେ ଦେଖା ଦେଇଛି । ପ୍ରେରଣାର ଅନେକ ଦିଗ, ଅନେକ ରୂପ ରହିଛି । ଗୀତିକାବ୍ୟର ପ୍ରେରଣା, ମହାକାବ୍ୟର ପ୍ରେରଣା ସଙ୍ଗେ ତୁଳନୀୟ ହୋଇ ନ ପାରେ—ତଥାପି ଉଭୟ ସାର୍ଥକ ପ୍ରେରଣା । ମଧୁସୂଦନଙ୍କର କବିତା ନୈତିକତାରେ ଚିର ଉଦ୍‌ବୁଦ୍ଧ ହେଲେ ହେଁ ପ୍ରେରଣାହୀନ ନୀତିବାଣୀର ଭଣ୍ଡାର ମାତ୍ର ନୁହେ ।

ମଧୁସୂଦନଙ୍କ କବିତା ସାଧାରଣତଃ, 'ଶିକ୍ଷା-କବିତା' ଓ 'ଭକ୍ତି-କବିତା' ଏ ଦୁଇଟି ରୂପରେ ଆଲୋଚିତ ହେବାର ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଏ ଉଭୟ ନାମକରଣର ଏବଂ ଏହିପରି ବିଭାଗ ସମ୍ଭବରେ ପ୍ରମାଦଜନକ । 'ଶିକ୍ଷା-କବିତା' ଭାବେ ଯେଉଁସବୁ କବିତାର ମୂଲ୍ୟାଙ୍କନ ହୁଏ ତହିଁର ନୀତିଗର୍ଭିକତାର ବହୁଳ ଆଲୋଚନା ମାତ୍ର ହୋଇ ଆସିଛି । 'କବିତା' ରୂପେ ସେ ସବୁର ମୂଲ୍ୟାଙ୍କନ କରିବା ଏ ପ୍ରବନ୍ଧର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ।

କବି-ଜୀବନର ପ୍ରାରମ୍ଭରେ ଲିଖିତ "କବିତାବଳୀ" ଏ ପର୍ଯ୍ୟାପ୍ତ ଅନ୍ତର୍ଭୁକ୍ତ ହେବା କଥା, ଯେହେତୁ ରାଧାନାଥଙ୍କ ସଙ୍ଗେ ଏକ ନୂତନ ସାହିତ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି କରିବାରେ ଏହା କବିଙ୍କର ଏକ ମିଳିତ ଉଦ୍ୟମ । ଯେହେତୁ ଏଗୁଡ଼ିକ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟମୂଳକ ରଚନା ତଥା ଆଦ୍ୟ ପ୍ରଚେଷ୍ଟା, ମୌଳିକ କାବ୍ୟ ପ୍ରେରଣାର ଉତ୍କର୍ଷାପକର୍ଷ ଏଥିରୁ ସହଜରେ ଉପଲବ୍ଧି କରାଯାଇ ପାରିବ ।

୧୮୭୩-୭୪ରେ ରଚିତ ଏଇ କବିତାବଳୀରେ 'ସ୍ତୋତ୍ର', 'ଭାରତୀ ବର୍ଣ୍ଣନା', ଦୁଇଟି ବର୍ଣ୍ଣନାତ୍ମକ କବିତା—"ଶ୍ମଶାନ" ଏବଂ 'ଶରତ୍ ପ୍ରଭାତ' ପୌରାଣିକ ବିଷୟବସ୍ତୁ ବା କିମ୍ବଦନ୍ତୀ ଉପରେ ଆଧାରିତ ଓ ଅନ୍ୟ କବିତା ଗ୍ରନ୍ଥରେ ଲିଖିତ, ତିନୋଟି କବିତା—'ନିର୍ଜନ ଦ୍ୱୀପରେ ନିର୍ବାସିତର ବିଳାପ', 'ସୀତା ବନବାସ' ଏବଂ 'ଅଯୋଧ୍ୟା ପ୍ରତ୍ୟାଗମନ', ଏବଂ ଚିନ୍ତାତ୍ମକ (reflective) ତିନୋଟି କବିତା—'ନିଶୀଥ ଚିନ୍ତା', 'ଆକାଶ ପ୍ରତି', ଏବଂ 'ଜୀବନ ଚିନ୍ତା'—ଏଭଳି ବିଭିନ୍ନ ଅନୁପ୍ରେରଣାର ସନ୍ନିବେଶ ହୋଇଛି । କବିତାଗୁଡ଼ିକର ନାମକରଣରୁ କଥାବସ୍ତୁର ବିଭିନ୍ନତା ସୁସ୍ପଷ୍ଟ । ପ୍ରକାଶନ ଶୈଳୀରେ ମଧ୍ୟ ପ୍ରତ୍ୟେକଟିର ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟ ଅଛି । ଚିନ୍ତାତ୍ମକ କବିତାଗୁଡ଼ିକର ଶୈଳୀ ଗୁରୁଗମ୍ଭୀର, 'ସ୍ତୋତ୍ର' ଏବଂ 'ଭାରତୀ ବର୍ଣ୍ଣନା' ଗତାନୁଗତିକ ଅଥଚ ସାଳଂକାର, 'ଶରତ୍ ପ୍ରଭାତ' ଗୀତିକାବ୍ୟ ଉପଯୋଗୀ ମୂର୍ଚ୍ଛନା ସମ୍ବଳିତ,—ପ୍ରତ୍ୟେକଟି କବିତାରେ ଏଭଳି ଉପଯୁକ୍ତ ଶବ୍ଦବିନ୍ୟାସ ରହିଛି । ଛନ୍ଦ ସାମ୍ୟ ସତ୍ତ୍ୱେ, 'ଶରତ୍ ପ୍ରଭାତ' ଓ 'ଜୀବନ ଚିନ୍ତା'ରେ ଭାଷା ସଂଯୋଜନାର ବିଭିନ୍ନତା ଏହାର ଏକ ଉଦାହରଣ । କାବ୍ୟ ସଂଯୋଜନା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ମଧ୍ୟ ପ୍ରତ୍ୟେକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର । ପ୍ରଥମ ପଂକ୍ତିଗୁଡ଼ିକ ପଢ଼ିଗଲେ ଏଇ ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟ ଆପେ ଆପେ ଜଣା ପଡ଼ିଯାଏ ।

"ଏ ଅନନ୍ତ ବିଶ୍ୱ ଭୂମି ମହିମା କୀର୍ତ୍ତନ
ଅଶେଷ ପ୍ରକାରେ ବିଭୋ, କରେ ଅନୁକ୍ଷଣ ।"

(ସ୍ତୋତ୍ର)

"ଦେଖଇ ନେତ୍ର ଯାହା ଚଉଦିଗର
ସେ ସବୁର ଅଟଇ ମୁଁ ଅଧୀଶ୍ୱର ।
ମହୀମଣ୍ଡଳେ ନାହିଁ ଏମନ୍ତ ଜନ
ମୋ ଅଧିକାର ନେବେ କରବ ରଣ ।"

(ନିର୍ବାସିତର ବିଳାପ)

"ଅସ୍ତ ହେଲେ ରବି ଗ୍ରହରାଜ ଦିନମଣି
ତାରାମୟ ହାର ପିନ୍ଧି ଆସିଲା ରଜନୀ
ଚନ୍ଦ୍ରମାର ସୁଧାକରେ ପ୍ରଫୁଲ୍ଲ ଭୁବନ
ମନ୍ଦ ମନ୍ଦ ବହେ ଗନ୍ଧମୟ ସମୀରଣ ।"

(ଶ୍ମଶାନ)

"ଗ୍ରାଡ଼ ବନ୍ଧୁ ନଗର ଚହଳ
ଯିବାଚାଲ ଯେଉଁ ସ୍ଥାନେ ଗୋପାଳ କୃଷକମାନେ
ଆନନ୍ଦେ କାଟନ୍ତି ଦିନ ସୁଖେନ୍ଦୁ ବିମଳ
ଯାହାଙ୍କର ଚନ୍ଦ୍ରିକାରେ ସର୍ବଦା ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ ।"

(ଶରତ୍ ପ୍ରଭାତ)

"ଅଗ୍ରଜ ଆଜ୍ଞାବଦ୍ଧ-ସୌମିତ୍ରୀ ରଥୀ
ରାମ-ହୃଦୟ-ଜ୍ୟୋତ୍ସ୍ନା ବୈଦେହୀ ସତୀ,
ବିସର୍ଜି ଭାଗୀରଥୀ ତୀର କାନନେ
ଲେଉଟାଇଲେ ରଥ ଅଥୟ ମନେ ।"

(ସୀତା ବନବାସ)

"କାହିଁ ଏବେ ସେ ଚହଳ, ଯା'ର ଘୋର ରୋଳ
କରିଥିଲା ଏତେ କାଳ ଶ୍ରବଣ ବଧୀର ।"

(ନିଶୀଥ ଚନ୍ଦ୍ରା)

"ରେ ଆତ୍ମନ୍ ! ନିଦ୍ରା ପରିହରି
ଫେଡ଼ି ଚିନ୍ତାର ଲୋଚନ କର କର ନିରୀକ୍ଷଣ
ନିଃଶବ୍ଦେ ଜୀବନ ସ୍ରୋତ ଧାଉଁଛି କପଟ
ଭେଟିବାକୁ ମୃତ୍ୟୁ-ସିନ୍ଧୁ କରାଳ ଲହରୀ ।"

(ଜୀବନ-ଚିନ୍ତା)

ପ୍ରତ୍ୟେକଟି କବିତାରେ ଏକ ଉନ୍ନତ ଆଦର୍ଶ ମନୋଭାବର ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ରହିଛି । କିନ୍ତୁ କୌଣସିଟିରେ ସିଧାସଳଖ ନୀତିବାକ୍ୟ ଶୁଣାଇବାର ପ୍ରଚେଷ୍ଟା ନାହିଁ । 'ଜୀବନଚିନ୍ତା' ଭଳି ଯେଉଁଠି ଏକ ଉଚ୍ଚ ଜୀବନ ଦର୍ଶନର ପ୍ରକାଶନ ଘଟିଛି ସେଇଠି ସେଇ ଦର୍ଶନ କବିତାଟିର ଆତ୍ମିକ ଅଙ୍ଗରୂପେ ଆବେଗ-ପୁଷ୍ଟ ହୋଇ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରିଛି । 'ଭାରତୀବନ୍ଦନା'କୁ ଛାଡ଼ିଦେଲେ ଅନ୍ୟ ପ୍ରତ୍ୟେକଟି କବିତା ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ପ୍ରେରଣାମୟ କାବ୍ୟ-ସମ୍ପଦ । ଏସବୁ ପ୍ରାରମ୍ଭିକ ପ୍ରଚେଷ୍ଟା ହୋଇଥିବାରୁ ତହିଁର କାବ୍ୟିକ-ସଫଳତା ଏବଂ ପ୍ରାଣ-ପ୍ରାଚୁର୍ଯ୍ୟ ପାଠକକୁ ବିସ୍ମିତ ଓ ଅଭିଭୂତ କରେ ।

ଏ ବୈଚିତ୍ର୍ୟ, ଏ ବିଭିନ୍ନତା ଏ ବ୍ୟାପ୍ତି ଏକ ଶୃଙ୍ଖଳିତ, ଜାଗ୍ରତ କାବ୍ୟିକ-ପ୍ରଚେଷ୍ଟାର ଦ୍ୟୋତକ—ଶିକ୍ଷକ ବା ସଂସ୍କାରକର ପ୍ରବୃତ୍ତ ଚେଷ୍ଟା ନୁହେଁ । ଛନ୍ଦ, ଭାଷା ଓ ଭାବର ଯେଭଳି ସମନ୍ୱୟ ଏ ସବୁରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ତାହା ସାର୍ଥକ କାବ୍ୟ ପ୍ରେରଣା ଏବଂ ସମର୍ଥ କାବ୍ୟ ଶୃଙ୍ଖଳା ଅଭାବରେ ସମ୍ଭବପର ହୁଅନ୍ତା ନାହିଁ । ଆମର ଅତି ପରିଚିତ ଗୋଟିଏ ଉଦାହରଣରୁ ହିଁ ଏଥିର ସତ୍ୟତା ଜଣାପଡ଼ିବ । 'ଜୀବନ-ଚିନ୍ତା'ର 'ଚିନ୍ତା'ରେ ସାଧାରଣତଃ ଆମେ ଏତେ ତନ୍ମୟ ହୋଇପଡୁ ଯେ ଶିଳ୍ପକୃତିର ବିଚାର ପାଇଁ ଆଉ ଅବସର ନ ଥାଏ । ପ୍ରକୃତରେ, ପାଠକର ଏଭଳି ତନ୍ମୟତା ହିଁ କଳାକୃତିର ସାର୍ଥକତା । କେଉଁ ଉପନିଷଦ ବା କେଉଁ ବେଦରୁ ଏ ମର୍ମ ଆସିଛି ତାହା ଭାବି ବସିବା ପୂର୍ବରୁ ପାଠକ-ମନ ଆବେଗର ବିପୁଳ ସ୍ରୋତରେ ଭାସି ଭାସି ଚାଲେ । ଛନ୍ଦ ଓ ଭାଷା ମାଧ୍ୟମରେ ପ୍ରାରମ୍ଭରୁ ହିଁ ମହାକାଳର ବେଗବାନ୍ ପ୍ରବାହର ଏକ ଚିତ୍ର ସୃଷ୍ଟି ୧୨ ପଦ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଅକ୍ଳାନ୍ତ ଭାବରେ ମାଡ଼ିଚାଲେ

ଏବଂ ଏହି ପରସର ମଧ୍ୟରେ 'ସୁବର୍ଣ୍ଣର ରତ୍ନାଧର' ଠୁ 'ଗଜେନ୍ଦ୍ରାସନ' ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଏ ଜଗତର ସମସ୍ତ କିଛି କିଭଳି ଏ ମହାସ୍ରୋତରେ ଭାସିଯାନ୍ତି ତା'ର ଏକ ଉଦ୍‌ବେଳିତ, ଶଙ୍କାକୁଳ ଚିତ୍ର ପାଠକ ମନରେ ସ୍ୱତଃସ୍ଫୂର୍ତ୍ତ ଭଳି ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ । ଏହି ବେଗଗାମୀ ଛନ୍ଦର ପ୍ରଥମ ମନ୍ଦଗତି ହୁଏ ୧୩ ପଦ ଠୁ । ୧୩ରୁ ୧୬ ପଦ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ପ୍ରତ୍ୟେକଟିର ପ୍ରଥମ ଧାଡ଼ି ମଝିରେ ରହିଥିବା ସାମାନ୍ୟ ସ୍ଥିରତାରୁ ଏ ଉଦ୍‌ବେଳନର କିଛିଟା ଉପଶମ ଜଣାପଡ଼େ ।

'କାହିଁ ଶାନ୍ତି, କାହିଁ ନିତ୍ୟ ସୁଖ', 'ରେ ହୃଦୟ ! ନ ହୁଅ କାତର', 'ଧର ଧୈର୍ଯ୍ୟ', 'ଧ୍ୟାନରେ ସାନ୍ତ୍ୱନା', 'ସ୍ଥିର ହୁଅରେ ଚଞ୍ଚଳ ମନ'—ପ୍ରତ୍ୟେକଟିର ମଝିରେ ଏ ଯେଉଁ କ୍ଷଣିକ ସ୍ଥିରତା ରହିଛି, ତାହା ପ୍ରଥମ ପଦର 'ରେ ଆତ୍ମନ ! ନିଦ୍ରା ପରିହର' ପରେ ଆଉ କୌଣସି ପଦର ମୂଳ ଧାଡ଼ିରେ ନ ଥିଲି । ଫଳତଃ ଉଦ୍‌ବେଳ ଛନ୍ଦର ଏହି ମନ୍ଦ-ଗତି କବିଙ୍କର ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଯୋଜନାର ଦ୍ୟୋତକ । ମହାକାଳ-ସ୍ରୋତର କୂଳରେ ଲାଗି, କିଛିଟା ଦମ୍ ନେଇ, ନିଜର ପରିସ୍ଥିତି ବିଷୟର ସକାଶେ ଏକ କ୍ଳାନ୍ତ, ଶଙ୍କିତ ମାନବ ଚତୁର୍ଦ୍ଦିଗକୁ ନିରୀକ୍ଷଣ କରୁଥିବାର ଚିତ୍ର ସ୍ପଷ୍ଟଇବାରେ ଏହି ଛନ୍ଦ ଯୋଜନା କିଭଳି ସାହାଯ୍ୟ କରେ ତାହା କବିତାଟି ପାଠକଲି ମାତ୍ରେଇ ଜଣାପଡ଼ିବ । ୧୬ ପଦଠୁଁ କବିତାଟିର ଗତିରେ ଏକ ଭାରସାମ୍ୟ ରହିଛି—ପ୍ରାୟ ଶେଷ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ । ଏଇ ସ୍ଥିତ ଭାରସାମ୍ୟ ସହିତ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ ପଦଯୋଜନାରେ ଏକ ବିସ୍ମୟକର ବୈପରୀତ୍ୟ—ଆଦ୍ୟପଦଗୁଡ଼ିକର ଗାମ୍ଭୀର୍ଯ୍ୟ ପରିବର୍ତ୍ତେ ଅତ୍ୟନ୍ତ ସାବଲୀଳ, ସରଳ ପଦଯୋଜନା ମଧ୍ୟରେ ଲୀଳାୟିତ ଛନ୍ଦ ପୁଣି ହୁଏ ଦ୍ରୁତ ତଥା ଆବେଗମୟ । ଫଳତଃ ଶେଷ ପଦରେ ଆତ୍ମସମର୍ପଣର ବ୍ୟାକୁଳତା ପ୍ରାଣସ୍ପର୍ଶୀ ଏବଂ ଜୀବନ୍ତ ହୋଇଉଠେ—

"ଆସ ନାଥ ଅଗତିର ଗତି
ତୁମ୍ଭ ବିନା ଏ ସଂସାରେ ମରଇ ମୁଁ ହାହାକାରେ
ତାର ମୋତେ ମହାପ୍ରଭୁ ଦେଇଣ ସୁମତି
ଅନନ୍ତ ଦୟା ତୁମ୍ଭର, ଅନନ୍ତ ଶକତି ।"

ଛନ୍ଦର ଏ ବ୍ୟବହାର ଯେ କେବଳ କୌଶଳପୂର୍ଣ୍ଣ, ବାହ୍ୟ-ଶୈଳୀର ଯୋଜନା ମାତ୍ର, ତା ନୁହେଁ । କେବଳ ଶୈଳୀକୁଶଳତା ଦ୍ୱାରା ଏଭଳି ଅନୁପ୍ରେରଣା-ପୁଷ୍ଟ, ଆବେଗ ମଥିତ ଭାବସଞ୍ଚାର ସମ୍ଭବପର ନୁହେଁ । ପ୍ରେରଣାର ଉଚ୍ଛ୍ୱାସର ସଫଳ କାବ୍ୟାନୁବାଦ ହେଲେ ଯାଇ, ଏଭଳି ଭାବ ଏବଂ ଭଙ୍ଗିର ପରିପୂରକତା ଏବଂ ପରସ୍ପର ସୂଚକତାର ସମ୍ଭବ ହୋଇଥାଏ ।

'ନିଶୀଥଚନ୍ଦ୍ରା'ରେ ମଧ୍ୟ ଏଭଳି ଏକ ସମର୍ଥ ସଂଯୋଜନା ରହିଛି । ସ୍ପେନ୍‌ସରୀୟାନ ନ'-ଧାଡ଼ି ପଂକ୍ତିରେ ରଚିତ ଏ କବିତାଟିରେ ମୂଳରୁ ଏକ ଶାନ୍ତ ପରିବେଶର ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଛି । ଆରମ୍ଭରେ, 'ଶ୍ରବଣ ବଧିର' କରୁଥିବା 'ଘୋରରୋଳ', 'ଚହଳ' ଓ 'ଚଞ୍ଚଳତା'ର ବିଶାନ୍ତି ପ୍ରତି ପାଠକର ଦୃଷ୍ଟି ଆକର୍ଷଣ ଦ୍ୱାରା ପ୍ରଥମତଃ ମନେହୁଏ ସାଧାରଣ ଭାବେ କବି ଏକ ବଧିର ଶାନ୍ତ ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି ପାଇଁ ମାତ୍ର ଆଗ୍ରହୀ । କିନ୍ତୁ ପରେ—

"ବିଳାସ ଭବନ, କାରାଗାର ତମୋମୟ
ବିଜନ କାନନ କିମ୍ବା ସଜନ ନଗର
ନୀରବ ଭାବରେ ସବୁ ଏ କାଳରେ ସ୍ଥିତ,
ବିଭୂଙ୍କ ଗମ୍ଭୀରାଦେଶ ଶ୍ରବଣ କାରଣ ।"

ଏବଂ ଉପସଂହାରରେ ସରସ୍ୱତୀଙ୍କର 'ସୁଧାମୟ' ଉପଦେଶ—

'ବାଞ୍ଛ ଯଦି ନିତ୍ୟ ସୁଖ, ଆର୍ତ୍ତ ହାହାକାରେ
ଆଶ୍ରାକର ଧର୍ମ ପଥ...... ..'ଇତ୍ୟାଦି ପାଠକଲା ପରେ ଯାଇ ଜାଣିହୁଏ ଯେ ନୀରବ, ଶାନ୍ତ ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟିର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ହେଲା ତନ୍ମଧ୍ୟରେ ଏକ ନିବିଡ଼, ଗମ୍ଭୀର ଭାବ ସଞ୍ଚାରର ଉପଯୁକ୍ତ ଅବବୋଧ କରେଇବା । ଏଣୁ ଗତାନୁଗତିକ ଜଣାପଡ଼ୁଥିବା ମୂଳ ପଦଟି ଏକ ଶୃଙ୍ଖଳିତ ଯୋଜନାର ଅନ୍ତର୍ଭୁକ୍ତ । ଏପରି ସୁନିର୍ବାଚିତ ଶବ୍ଦ-ପ୍ରୟୋଗ ଏବଂ ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି ମାଧ୍ୟମରେ ମଧୁସୂଦନ କବିତାର ସଂହତି ସୁଦୃଢ଼ ହୋଇଥାଏ ।

କବିତାଗୁଡ଼ିକରୁ ଏଭଳି ଅନେକ ଶୃଙ୍ଖଳିତ ଆଙ୍ଗିକ କୌଶଳର ଉଦାହରଣ ମିଳେ । ଏଥିରୁ ଏ କଥା ସ୍ପଷ୍ଟ ଯେ, କାବ୍ୟର ମହତ୍ତ୍ୱ ବା ଉନ୍ନତ କଳା-ସୃଷ୍ଟିର ଆଦର୍ଶ ନିଜ ଆଗରେ ରଖି ନ ଥିଲେ, ଏସବୁ ଆଦ୍ୟ କବିତାଗୁଡ଼ିକରେ କବିଙ୍କର ଏଭଳି ସଫଳତା ସମ୍ଭବ ହୋଇ ନ ଥାନ୍ତା । କଳା ବା ଶିଳ୍ପଗୁଣରେ ଯେଉଁଠି ଏତେ ନିବିଡ଼ ପରୀକ୍ଷାର ପ୍ରମାଣ ରହିଛି, ସେଠି କବିତାକୁ କେବଳ ଚିନ୍ତାର ଆଶ୍ରୟ ବା ମାଧ୍ୟମ ରୂପେ କବି ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି ବୋଲି ଯେଉଁ ଅଭିଯୋଗ କରାଯାଏ, ତାହା ଯଥାର୍ଥ ଅଟେ କି ?

ମଧୁସୂଦନଙ୍କର ଏଇ ପ୍ରଥମ କାବ୍ୟ ପଦକ୍ଷେପ ଇଂରାଜୀ କବି ଓ୍ୱାର୍ଡ଼ସଓ୍ୱାର୍ଥ କୋଲେରିଜଙ୍କ 'ଲିରିକେଲ ବେଲେଡ଼୍‌ସ' ମନକୁ ଆଣେ । ସେଥିରେ ଓ୍ୱାର୍ଡ଼ସଓ୍ୱାର୍ଥଙ୍କ ଭଳି 'କବିତାବଳୀ'ରେ ଅଧିକାଂଶ କବିତା ଥିଲା 'ଶିଷ୍ୟ' ମଧୁସୂଦନଙ୍କର । ଅଭିଜ୍ଞତା ଏବଂ ଶିକ୍ଷାଧିକ୍ୟ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ରାଧାନାଥଙ୍କ କବିତାରେ ଅଧିକତର ପରିପକ୍ୱତା ଆଶା କରିବା କଥା, କିନ୍ତୁ ପ୍ରକୃତରେ ଏଥିରେ ଅନ୍ତର୍ଭୁକ୍ତ ରାଧାନାଥୀ କବିତା ମଧୁସୂଦନଙ୍କ କବିତାଠୁ ଯଥେଷ୍ଟ ନିମ୍ନଶ୍ରେଣୀର । ଏଥିର କାରଣ ବୋଧହୁଏ ରାଧାନାଥଙ୍କ କବି କଳ୍ପନା କ୍ଷୁଦ୍ର ପରିସର ମଧ୍ୟରେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରିପାରେ ନାହିଁ । ସେଥିପାଇଁ ଆବଶ୍ୟକ ଏକ ବିଶାଳ ଚିତ୍ରପଟ, ଅନ୍ୟତଃ ରାଧାନାଥୀ କଳ୍ପନା ସ୍ୱଚ୍ଛନ୍ଦ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ ପାଇଁ ଲୋଡ଼େ ପୁରାଣର ବା ଉପନ୍ୟାସର ବା ନାଟକର ଏକ ମୂଳବସ୍ତୁ । ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ରାଧାନାଥୀ କଳ୍ପନା ସ୍ୱାବଲମ୍ବୀ ନୁହେଁ । ଏହି କାରଣରୁ 'କବିତାବଳୀ'ରେ ସନ୍ନିବିଷ୍ଟ ତାଙ୍କର 'ବେଣୀ ସଂହାର'ରେ ଉଚ୍ଛ୍ୱସିତ ବେଗମୟତା ଥିଲାବେଳେ 'ପବନ' ବା 'ଭାରତ ଈଶ୍ୱରୀ'ର ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ଦୁର୍ବଳ । ଏ ଦୁଇଟିରେ କବି ଯେ କେତେକ ଭାବନାକୁ ନେଇ କାବ୍ୟିକ ଗୁଣଗତ ମାନ ଦେବାର ପ୍ରଚେଷ୍ଟା କରୁଛନ୍ତି, ତାହା ବାରମ୍ବାର ପାଠକ ଅନୁଭବ କରେ । କେବଳ ଏହା ନେଇ ରାଧାନାଥୀ ପ୍ରତିଭାର ମୂଲ୍ୟାଙ୍କନ କରାଯାଉ ନାହିଁ, କିନ୍ତୁ 'କବିତାବଳୀ'ରେ ଥିବା ରାଧାନାଥୀ କବିତା ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟମୂଳକ ଜଣା-ପଡ଼ୁଥିବା ବେଳେ ମଧୁସୂଦନଙ୍କ କବିତା ଯେ କିଭଳି ମୁକ୍ତ ଏବଂ ସ୍ୱଚ୍ଛନ୍ଦ, ସେଇଟା ଲକ୍ଷଣୀୟ ।

'କବିତାବଳୀ'ର ମଧୁସୂଦନଙ୍କ ଆଉ ଏକ କବିତା ସଙ୍ଗେ ରାଧାନାଥଙ୍କର ସାଧର୍ମୀ ଏକ କବିତାର ତୁଳନାତ୍ମକ ଆଲୋଚନା ଆହୁରି କିଛି ଆଲୋକପାତ କରିବାରେ ସହାୟ ହେବ । 'ଶ୍ମଶାନ' (ମଧୁସୂଦନ) ଏବଂ 'ଶ୍ମଶାନ ଦୃଶ୍ୟ' (ରାଧାନାଥ) । 'ଶ୍ମଶାନ ଦୃଶ୍ୟ' କବିତାଟି ରାଧାନାଥଙ୍କର ଆହୁରି ପରିଣତ କବି ଜୀବନର ରଚନା । ସେଇ ଏକ ଶ୍ମଶାନର ବର୍ଣ୍ଣନାରେ କବିତା ଦୁଇଟିର ବିଭିନ୍ନତା ଅନୁଧାନ କଲେ ଦେଖାଯିବ, ମଧୁସୂଦନଙ୍କ କବିତା ମାନବୀୟ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ମହତ୍ତର ପରିଣତି ପ୍ରାପ୍ତ ହୋଇଛି । ଶ୍ମଶାନର ଭୀଷଣ ଦୃଶ୍ୟ ବର୍ଣ୍ଣନା କରି ତାକୁ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ସମ୍ବଳିତ କରିବାକୁ ଯାଇ ରାଧାନାଥ କବିତାଟିକୁ ହରିଶ୍ଚନ୍ଦ୍ର ଉପାଖ୍ୟାନର ଭିତ୍ତିରେ ଗଢ଼ିଛନ୍ତି । ବର୍ଣ୍ଣନାର ଉପ୍ୟୁକ୍ତତା ଦୃଷ୍ଟିରୁ କବିତାଟି ସାର୍ଥକ; କିନ୍ତୁ ଏଇ ସାର୍ଥକତା ପାଇଁ ଅନ୍ତରାଳରେ ରାଜା ହରିଶ୍ଚନ୍ଦ୍ରଙ୍କ ଚଣ୍ଡାଳ ବେଶରେ ଥିବା ଆବେଗ ସମ୍ପନ୍ନ ମୂର୍ତ୍ତିର ଆବଶ୍ୟକତା ରହିଛି । ମଧୁସୂଦନଙ୍କର ଶ୍ମଶାନ ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ସେ ଭଳି ଉପ୍ୟୁକ୍ତ, ରୋମାଞ୍ଚକାରୀ ଚିତ୍ର ନାହିଁ । ବାସ୍ତବ ବର୍ଣ୍ଣନା ବା ଚରିତ୍ରଚିତ୍ରଣ ଯେଉଁଥିରେ ରାଧାନାଥଙ୍କ କୃତିର ଶ୍ରେଷ୍ଠତା ସନ୍ନିବିଷ୍ଟ; ମଧୁସୂଦନଙ୍କ କବିତାର ଲକ୍ଷ୍ୟ ନୁହେଁ । ଇନ୍ଦ୍ରିୟାନୁଭୂତ ରାଜ୍ୟରୁ କ୍ରମିକ ଭାବରେ; ନାଟକୀୟ ଛନ୍ଦରେ ଉପଯୁକ୍ତ ପରିବେଶର ଐନ୍ଦ୍ରଜାଲିକ ପ୍ରଭାବରେ ପାଠକ ମନରେ ଏକ ଅତୀନ୍ଦ୍ରିୟ ଜଗତର ମୂଲ୍ୟବୋଧ ଆଣିଦେବା ଲାଗି ଆବଶ୍ୟକ ମାନସିକ ପ୍ରସ୍ତୁତି ସୃଷ୍ଟି ହିଁ ମଧୁସୂଦନ କବିତାର ସାଧାରଣ ଲକ୍ଷ୍ୟ । ଏଇ ଲକ୍ଷ୍ୟ ହାସଲ କରିବାକୁ ଯାଇ ଏଠି ସେ ମନୋଜ୍ଞ ଭାବରେ ପାର୍ଥିବ ନୈରାଶ୍ୟ ସଙ୍ଗେ ବୈଦିକ ଆନନ୍ଦର ସଙ୍କେତ ସୂଚାଇଛନ୍ତି । ଫଳତଃ ତାତ୍ତ୍ୱିକ ଅବବୋଧ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରିଛି ମନୋରମ କାବ୍ୟ-ରୂପରେ । ମୂଳରୁ ଏଥିନିମିତ୍ତ ଆବଶ୍ୟକ ଭାଷା ଏବଂ ଶୈଳୀର ଶୃଙ୍ଖଳା ଯେପରି ମଧୁସୂଦନଙ୍କର ରହିଛି; ତାହା ବିଶେଷ ପ୍ରଶଂସାର କଥା । ଏ କଳା-କୁଶଳତା ହେତୁରୁ 'ଶ୍ମଶାନ ଦୃଶ୍ୟ'ର ଉପସଂହାରରେ ଅଧିକତର ଶକ୍ତି ରହିଛି ।

ଏକ କଥାରେ କହିବାକୁ ଗଲେ ରାଧାନାଥଙ୍କ ଅପେକ୍ଷା ମଧୁସୂଦନଙ୍କର ଗୀତି କାବ୍ୟପ୍ରତିଭା ବଳବତ୍ତର । 'କବିତାବଳୀ'ରେ

ନିହିତ ମଧୁସୂଦନ ପ୍ରତିଭା ମୂଳତଃ ଗୀତି କାବ୍ୟର ପ୍ରତିଭା ବୋଲି ଏ ଭଳି ବଚ୍ଚରରୁ ସ୍ପଷ୍ଟ ହେଉଥିବା ସ୍ଥଳେ ତାଙ୍କ କବିତାକୁ ସ୍ୱଳ୍ପ ଢଙ୍ଗରେ 'ଶିକ୍ଷକର ବାଣୀ' ଏଇ ଟ୍ରେଡ଼୍ ମାର୍କ ବିଭୂଷିତ କରିଦେବାଟା ଆମର ଅସୁସ୍ଥ ସମାଲୋଚନା ବାୟୁମଣ୍ଡଳର ସୂଚକ ମାତ୍ର ।

କବିତାବଳୀ ପରେ ତାଙ୍କ ରଚିତ ଗ୍ରନ୍ଥମାଳା ଏବଂ ଶିଶୁଗୀତ ଆଲୋଚନାର ଆବଶ୍ୟକତା ରହିଛି । କାରଣ ଏ ଦୁଇଟି କବିତା ସଙ୍କଳନର ସାହାଯ୍ୟ ନେଇ ତାଙ୍କର କବିତାକୁ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟମୂଳକ ବା ପ୍ରଚାରଧର୍ମୀ ବୋଲି ସହଜରେ ଅଭିଯୋଗ କରାଯାଇଥାଏ ।

୧୮୮୦-୮୧ରେ ରଚିତ ହୋଇଥିଲା 'ଶିଶୁଗୀତ' ଏବଂ 'ଗ୍ରନ୍ଥ ମାଳା' (ପ୍ରଥମ) କବି ଜୀବନ ଆରମ୍ଭର ପ୍ରାୟ ପାଞ୍ଚବର୍ଷ ପରେ ଏ କବିତା-ଗୁଡ଼ିକ ଅଳ୍ପବୟସ୍କ ଛାତ୍ରମାନଙ୍କ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ଲିଖିତ ହୋଇଥିଲା । ଏଣୁ ଏ ସଙ୍କଳନରେ ଶିକ୍ଷାଦାନର ସ୍ପଷ୍ଟ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ନିହିତ । ତଥାପି ଶିକ୍ଷାର ଉପଯୁକ୍ତ ବିଭିନ୍ନ ସାମଗ୍ରୀର ପରିବେଷଣରେ କାବ୍ୟ ଆବେଗ ମଧ୍ୟ ସ୍ଥଳେ ସ୍ଥଳେ ରହିଛି, ଏ ଆବେଗର ଅନୁଧ୍ୟାନ ବିଧେୟ । ଶିଶୁ ମନରେ ଦେଶପ୍ରତି, ପୃଥିବୀ ପ୍ରତି, ବିଭିନ୍ନ ଋତୁରାଜ ଏବଂ ଦିବା ରାତିର ଚିରନ୍ତନ ଆବର୍ତ୍ତନ ପ୍ରତି ଏକ ସୁଗଭୀର ଭାବଦ୍ୟୋତକାରିତା ସୃଷ୍ଟି କରିବାରେ ଏ କବିତାବଳୀ ସଫଳକୃତ । ଜୀବନ ପ୍ରତି ଏକ ଉତ୍ସାହ, ପ୍ରେରଣା, ବିଶ୍ୱ ମଧୁମୟତାର ଭାବ, ଏବଂ ସର୍ବଶେଷରେ, ସ୍ରଷ୍ଟାଙ୍କ ପ୍ରତି ଏକ ବିନମ୍ର ଆଗ୍ରହ ସୃଷ୍ଟି କରିବା ହେଲା ଏ ସଙ୍କଳନର ମୁଖ୍ୟ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । ତହିଁ ମଧ୍ୟ ଦେଇ କୌଣସି ଧର୍ମବାଦ ପ୍ରଚାରର ଆଗ୍ରହ ନାହିଁ । ଆହୁରି ମଧ୍ୟ, କେବଳ ନୈତିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ପରିବେଷଣ କରିବାରେ କବି ଯେତିକି ତତ୍ପର, ଶିଶୁ ମନରେ ସେ ସମ୍ପର୍କୀୟ ଯଥାର୍ଥ ଆବେଗ ସୃଷ୍ଟି କରିବାରେ ସେ ତଦପେକ୍ଷା ଅଧିକ ପ୍ରୟାସୀ । ତା ଫଳରେ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ନୀତିଗର୍ଭକ ହେଲେ ହେଁ କବିତାଗୁଡ଼ିକର କାବ୍ୟିକ ବିଭବ ଅତ୍ୟନ୍ତ ଚିତ୍ତାକର୍ଷକ ହୋଇ ଉଠିଛି ଗୋଟିଏ ଶ୍ରେଷ୍ଠ ଉଦାହରଣରୁ ମଧ୍ୟ ଏହା ସ୍ପଷ୍ଟ ।

"ବୈକୁଣ୍ଠ ସମାନ ଆହା ଅଟେ ସେହି ଘର
ପରସ୍ପର ସ୍ନେହ ଯହିଁ ଥାଏ ନିରନ୍ତର ।"

—ଅତି ସାଧାରଣ ଭାବନା ହୋଇଥିବା ସତ୍ତ୍ୱେ ଏହା ପ୍ରାଣସ୍ପର୍ଶୀ ହୋଇଛି; କାରଣ ଏଥିରେ ଆଦର୍ଶ ଚିନ୍ତା ଯେତେ ଅଛି, ମାନବୀୟ ଆବେଗମୟତା ଅଛି ତାଠାରୁ ବେଶୀ । 'ସତ୍ୟବ୍ରତ', 'ପରିଶ୍ରମ', 'ବିଦ୍ୟା', 'ସୁଶୀଳତା' ଇତ୍ୟାଦି ଜରିଆରେ କର୍ତ୍ତବ୍ୟଜ୍ଞାନ ମାତ୍ର ସୃଷ୍ଟି କରିବାରେ ମଧୁସୂଦନ ଯତ୍ନଶୀଳ ହୋଇଥିଲେ, ସଙ୍କଳନଟିକୁ କେବଳ ନୀତିବାଣୀ ଭାବରେ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଇଥାନ୍ତା; କିନ୍ତୁ ପ୍ରକୃତିବର୍ଣ୍ଣନା ମାଧ୍ୟମରେ ଶିଶୁପାଠକର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟଜ୍ଞାନ ସୃଷ୍ଟି କରିବାରେ ମଧ୍ୟ କବି ସମଭାବରେ ତତ୍ପର ।

ଶିଶୁ-ସାହିତ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି କରିବାରେ ଏହା ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟରେ ପ୍ରଥମ ଐତିହାସିକ ପ୍ରଚେଷ୍ଟା । ଏଣୁ ସାହିତ୍ୟକୃତି ଭାବେ ତାହାର ମୂଲ୍ୟ ନିରୂପଣ କରିବାକୁ ଯିବାବେଳେ ଶିଶୁ ମନସ୍ତତ୍ତ୍ୱ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ହିଁ ଏହା ବିଚାର୍ଯ୍ୟ ହେବ । କିନ୍ତୁ ଏହାର ଆବେଦନ କେବଳ ଶିଶୁ ପାଠକଠି ସୀମିତ ନୁହେଁ । ମଧୁସୂଦନ ଦାସଙ୍କ କହିବା ଅନୁସାରେ ଏ କବିତାଗୁଡ଼ିକ କେବଳ ଯେ ଶିଶୁମାନଙ୍କର ଚିତ୍ତାକର୍ଷକ ଏବଂ ସୁଖପାଠ୍ୟ, ତା' ନୁହେଁ; ପରିଣତବୟସରେ ମଧ୍ୟ ଏଗୁଡ଼ିକର ଆବୃତ୍ତି ମୁଗ୍‌ଧକର । ଯା'ର କାରଣ ହେଲା ଏହାର ଅନ୍ତଃସ୍ଥ ଶକ୍ତିଶାଳୀ କାବ୍ୟ ପ୍ରେରଣା ।

'କବିତାବଳୀ'ର ସୁପରିଚିତ ପାଠକ ଏଇ ନିତାନ୍ତ ଧିରଳ କବିତା ସବୁ ପାଠକଲେ, କବିଙ୍କର ଶୈଳୀ ଶୃଙ୍ଖଳାରେ ମୁଗ୍‌ଧ ନ ହୋଇ ରହିପାରେ ନାହିଁ । ଏଇ ସାରଲ୍ୟ ଏବଂ ଉପଯୁକ୍ତ ଶିଶୁସୁଲଭ କାବ୍ୟିକ ଅନୁଭବ କବିମାନସର ସ୍ୱଚ୍ଛତା ପ୍ରକଟିତ କରେ । ଯେ ସୁକବି, ସେ କେବଳ ଗୋଟିଏ ରୀତି, ବା ଗୋଟିଏ ଅନୁଭବର ଦାସ ନୁହେଁ । ଇଂରାଜୀ କବି କିଟସ୍ ଯାହାକୁ 'Negative Capability' କହିଲେ, ତା'ର ଏଭଳି ଏକ ଶକ୍ତି ଅଛି, ଯାହା ଫଳରେ କବିମନ ସ୍ୱ-ଭାବରୁ ମୁକ୍ତ ହୋଇ ଅନ୍ୟଠି ନିଜର ପ୍ରାଣ ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରିବାରେ କ୍ଷମ ହୁଏ ଏବଂ ଫଳତଃ କବିତା ଏକ ସାର୍ବଜନୀନ ରୂପ ନିଏ । ଆବଶ୍ୟକମତେ ସମ୍ବେଦନଶୀଳ ମନନର ସାମର୍ଥ୍ୟ ଏବଂ ନିଜଠି ନିତାନ୍ତ ଭିନ୍ନ ପୁରୁଷ ବା ବସ୍ତୁର ଅବଲମ୍ବନରେ ନିଜ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ପ୍ରକାଶିତ କରିବାର ଯୋଗ୍ୟତା ହେଉଛି

ସୁକବିର ଲକ୍ଷଣ । ଶିଶୁମନକୁ ସୁଷମଭାବେ ଅନୁରଞ୍ଜିତ କରିବାରେ ଏହି କବିତାଗୁଡ଼ିକର ସଫଳତାରୁ ମଧୁସୂଦନଙ୍କ କବି-ଚେତନାର ସୁସ୍ଥତା ସୁପ୍ରକାଶିତ ।

ଏ ସଙ୍କଳନର ବିଗ୍ଭର ସାଧାରଣତଃ ଅନ୍ୟ ଦିଗରୁ ହୋଇ-ଆସିଛି । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ, ଶ୍ରୀଯୁକ୍ତ ମୁରଲିମୋହନ ଜେନା ତାଙ୍କର 'ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟରୁ କିଛି'ରେ (ଭକ୍ତ କବିଙ୍କ ସ୍ମୃତି) ଲେଖିଛନ୍ତି—

ମଧୁସୂଦନ ପ୍ରଥମରେ ଭକ୍ତ, ଦ୍ୱିତୀୟରେ ଶିକ୍ଷକ, ତୃତୀୟରେ କବି । ···ତାଙ୍କ ସାହିତ୍ୟ-ବିଗ୍ଭରରେ ଏହାକୁ ଯେପରି କେହି ଭୁଲି ନ ଯାଏ । ଯେହେତୁ ଏହା ହିଁ ହେଉଛି ତାଙ୍କ ସାହିତ୍ୟ ବିଗ୍ଭରର ମୂଳତତ୍ତ୍ୱ ଓ ତଥ୍ୟ । ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ତାଙ୍କ ଶିଶୁ-ସାହିତ୍ୟଗୁଡ଼ିକ ମଧ୍ୟ ଆଲୋଚନାର ପ୍ରଥମ ସାମଗ୍ରୀ । ସେ ଯେତେବେଳେ କହନ୍ତି—

ଯାହା ମୁଁ କରଇ, ଯାହା ମୁଁ କହଇ, ଯାହା ମୁଁ ଚିନ୍ତଇ ମନେ
ଜଗତର କର୍ତ୍ତା ପରମ ଈଶ୍ୱର ଜାଣୁଛନ୍ତି ପ୍ରତିକ୍ଷଣେ ।
ମୋ ପାଶେ ଅଛନ୍ତି ଦିବସ ରଜନୀ ମହାପ୍ରଭୁ ପରାତ୍ପର,
ଏ କଥା ସୁମରି ହୃଦୟେ ତାହାଙ୍କୁ ପୂଜିବି ମୁଁ ନିରନ୍ତର ।
× × × ×
ଆକାଶ ଦିଶେ କି ସୁନ୍ଦର
ତାହାକୁ ରଚିଲେ ଈଶ୍ୱର ।
× × × ×
ବାଳକେ ମୋର ବୋଲକର
ସତ୍ୟ ପାଳିବି ନିରନ୍ତର । (ଇତ୍ୟାଦି)···ସେତେବେଳେ

ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ତାଙ୍କ କବିପ୍ରତିଭା ଶିକ୍ଷକ ଓ ଭକ୍ତର ପ୍ରତିଭା ନିକଟରେ ଅତ୍ୟନ୍ତ ନିଷ୍ପ୍ରଭ ହୋଇଯାଇଛି । ତେଣୁ ତାଙ୍କ ସାହିତ୍ୟ-ବିଗ୍ଭରରେ ତାଙ୍କୁ ପ୍ରଥମେ କବିରୂପେ ଗ୍ରହଣ କରି ବସିଲେ, ତାଙ୍କ ସାହିତ୍ୟ-ସୃଷ୍ଟି ପ୍ରତି ଅବମାନନା କରାଯିବ ।

ଅଧ୍ୟାପକ ରବୀନ୍ଦ୍ରନାଥ ମିଶ୍ର ମଧ୍ୟ ତାଙ୍କର ଏକ ସୁନ୍ଦର ଆଲୋଚନା "ଶିଶୁ ସାହିତ୍ୟିକ ମଧୁସୂଦନ"ରେ ଏଭଳି ଏକ ପ୍ରମାଦଜନକ ବିଗ୍ଭର

ରଖିଯାଇଛନ୍ତି—"ସାଧାରଣତଃ ମଧୁସୂଦନଙ୍କ ସମଗ୍ର ସାରସ୍ୱତ ସାଧନା ମଧ୍ୟରେ ଆମେ କବି ମଧୁସୂଦନଙ୍କ ଅପେକ୍ଷା ଗୁରୁ ବା ଶିକ୍ଷକ ମଧୁସୂଦନଙ୍କୁ ଅଧିକ ଦେଖିବାକୁ ପାଉଁ ।"

କେବଳ 'ଶିଶୁଗୀତ' ବା 'ଗୁଚ୍ଛମାଳା' (ପ୍ରଥମ)ରୁ କତିପୟ ନୀତି-କାବ୍ୟ ସମ୍ବଳିତ ପଂକ୍ତିର ଉଦ୍ଧାର କରି ସମଗ୍ର ମଧୁସୂଦନ କବିତାର ରୂପରେଖ କରିବାଟା ଅଯୌକ୍ତିକ । ଏଣୁ କେବଳ ଏଥିରୁ ମଧୁସୂଦନଙ୍କ କବି-ପ୍ରତିଭା ତାଙ୍କର ଶିକ୍ଷକ-ପ୍ରତିଭା ତୁଳନାରେ ନିଷ୍ପ୍ରଭ ବୋଲି ଯୁକ୍ତି କରିବାଟା ନିପଟ୍ଟନକ; କାରଣ, ଏଭଳି ବିଚାର କରି ବସିଲେ କାବ୍ୟ-ଜଗତରେ ଠିକ୍ କେଉଁ ଉପାଦାନରେ ଗଠିତ କବିତାରେ ପବିତ୍ର କାବ୍ୟ-ଶକ୍ତି ନିହିତ ବୋଲି ଆମେ ଗ୍ରହଣ କରିବା ? ପ୍ରତ୍ୟେକ କବିତାରେ କିଛି ଚିନ୍ତା, କିଛି ଭାବନା ରହିଛି—କେବଳ ସେଇ ଚିନ୍ତା ବା ସେଇ ଭାବନା ନେଇ କବିତାର ମୂଲ୍ୟାଙ୍କନ କରିହୁଏ ନାହିଁ । କାବ୍ୟକ ପ୍ରାଣ-ପ୍ରତିଷ୍ଠାରେ ସେ କେତେ ହୃଦୟସ୍ପର୍ଶୀ ହୋଇଛି, ତାହାହିଁ ବିଚାର୍ଯ୍ୟ । ଆମକୁ ବିଚାର କରିବାକୁ ହେବ, ଏ ଉଦ୍ଧୃତ ପଂକ୍ତିଗୁଡ଼ିକ ଶିଶୁ ମନରେ ଗଭୀର ପ୍ରଭାବ ପକାଏ ନା ନାହିଁ । ଯଦି ସେଗୁଡ଼ିକ ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ମନେହୁଏ, ତେବେ ଶିଶୁଗୀତ ଭାବେ ସେ ସବୁ ସଫଳ କଳାକୃତି ।

ଦ୍ୱିତୀୟରେ, ଏ ସଙ୍କଳନରେ ଥିବା ପ୍ରଭାତ, ସନ୍ଧ୍ୟା ଏବଂ ଋତୁ ବର୍ଣ୍ଣନାର ଛନ୍ଦେ ଛନ୍ଦେ ଯେଉଁ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟବୋଧ ନିହିତ ଏବଂ ଯାହାର ସାବଲୀଳ ପ୍ରକାଶନ ବାଳବୃଦ୍ଧ ନିର୍ବିଶେଷରେ ଏତେ ମନୋହର, ତାହାର ବିଚାର କଲେ ମନକୁ ଶିକ୍ଷକ-ପ୍ରତିଭା ଆସେ ନା କବି-ପ୍ରତିଭା ? ଶିଶୁମନରେ ଉନ୍ନତ ଚିନ୍ତାଧାରା ସୃଷ୍ଟି କରିବାର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ଥାଇପାରେ । ପୂର୍ବ ସୂରିଙ୍କର ଛାୟା ଅନେକ ସ୍ଥଳରେ ସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇ ଥାଇପାରେ, କିନ୍ତୁ ଶିଶୁ କବିତା ଭାବେ ସେଗୁଡ଼ିକ ଯେ ଉତ୍କୃଷ୍ଟ କାବ୍ୟ-କୃତି, ତହିଁରେ ସନ୍ଦେହର ଅବକାଶ ନାହିଁ । କବି-ମନ ଏବଂ ଶିଶୁ-ମନର ଏକ ସାଧାରଣ ପରିଚୟ ହେଲା—ବିସ୍ମୟବୋଧ । ସାଧାରଣ ବସ୍ତୁରେ ଏକ ନୂତନ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଏବଂ ବିସ୍ମୟକର ମୂଲ୍ୟବୋଧର ଉଦ୍‌ଘାଟନ ଏବଂ ଅଙ୍କନରେ ସମୃଦ୍ଧ ଏ କବିତାଗୁଡ଼ିକର ଦୁଇପାଖେ ଦୁଇବ୍ୟକ୍ତି—ବକ୍ତା ଓ ଶ୍ରୋତା ।

ଏହା ଶିଶୁ ମନରେ ଯେପରି ଗଭୀର ରେଖାପାତ କରେ, ଅପରପାର୍ଶ୍ୱରେ ବିଶ୍ୱଚିତ କବି-ମନର ମଧ୍ୟ ସେ ସେହିପରି ଏକ ସୁନ୍ଦର ପରିଚୟ ଦିଏ ।

ତୃତୀୟତଃରେ, କେବଳ ପାଠ୍ୟକ୍ରମ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ରଚିତ ହୋଇ-ଥିଲେ ଏ କବିତାଗୁଡ଼ିକ କବି ଜୀବନରେ ମାତ୍ର ସାମୟିକ ଚେଷ୍ଟା ରୂପେ ଦେଖା ଦେଇଥାନ୍ତେ; କିନ୍ତୁ ଅତି ନିରାଡ଼ମ୍ବର, କ୍ଷୁଦ୍ର ଏବଂ ସାଧାରଣ ହେଲେ ହେଁ ଏସବୁ ହେଲେ ମଧୁସୂଦନ କବିତା-ଜଗତର ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସ୍ତରର ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି । ଆଗ୍ରହର ଅନେକ ବିଭିନ୍ନ ଉଚ୍ଚତର ସ୍ତରରେ ସେ ସବୁର ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ ରହିଛି ଏବଂ ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏହି ଆଦ୍ୟ କବିତାଗୁଡ଼ିକ ସଂବଦ୍ଧ କବି-ପ୍ରେରଣାର ଏକ ବିଶେଷ ଅଙ୍ଗ । 'ଶିଶୁଗୀତ'ରୁ 'ଛନ୍ଦମାଳା' (ପ୍ରଥମ)ର ସମ୍ପ୍ରସାରଣ—ଶିଶୁ ସ୍ତରରୁ ଆଉ ଟିକିଏ ବୟସ୍କ ବାଳକ ସ୍ତରପାଇଁ ସେଇ ସମାନ ଚିନ୍ତାର ନୂତନ ରୂପରେଖ—ଅନୁଧ୍ୟାନ ଯୋଗ୍ୟ, କାରଣ ତହିଁରେ କବିଙ୍କ ଭାବେ ଜଡ଼ିତ କ୍ରମବର୍ଦ୍ଧିଷ୍ଣୁ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟାନୁଭବର ଚିତ୍ର—

'ପାହିଲା ଅନ୍ଧାର ରଜନୀ ଉଠ ଉଠ ବାଳକେ,
ନବୀନ ପ୍ରଭାତ ସମୟ, ଏବେ ଗାଅ ପୁଲକେ ।'

('ପ୍ରଭାତ'—ଶିଶୁଗୀତ)

'ଚଉଦିଗ ଘୋଟିଥିଲା ଅନ୍ଧକାର,
ନୀରବ ନିଶ୍ଚଳ ଥିଲା ଏ ସଂସାର ।
ଧରଣୀ କୋଳରେ ଜୀବଜନ୍ତୁଗଣ,
ନିଦ୍ରାମାୟା ବଳେ ଥିଲେ ଅଚେତନ ।
ପୂର୍ବ ଆକାଶରେ ବିରାଜିଲା ଜ୍ୟୋତି,
କ୍ଷଣକେ ଜାଗିଲା ସର୍ବ ବସୁମତୀ ।'

('ପ୍ରଭାତ'—ଛନ୍ଦମାଳା)

ଅଥବା

'ପଶ୍ଚିମ ଦିଗରେ ବୁଡ଼ିଲା ରବି,   ଆହା କି ସୁନ୍ଦର ଲୋହିତ ଛବି ।
କ୍ରମେ ଅନ୍ଧକାର ଆସଇ ଘୋଟି;   ଉଇଁଲେଣି ତାରା ଗୋଟିକି ଗୋଟି ।'

('ସଂଧ୍ୟା'—ଶିଶୁଗୀତ)

ଅସ୍ତ ହେଲା ଦିନମଣି ହେଲା ଦିନ ଶେଷ,
ଆସଇ ରଜନୀ-ରାଣୀ ଧରି କଳାବେଶ ।
ସନ୍ଧ୍ୟା ହେଲା ସନ୍ଧ୍ୟା ହେଲା ବୋଲି ପକ୍ଷୀଗଣ,
ରବ ଦେଇ ଯେଝା ବାସେ କରନ୍ତି ଗମନ ।

ରତ୍ନ-ଦୀପାବଳୀ ପ୍ରାୟେ ତାରା କୋଟି କୋଟି
ଜଳୁଛନ୍ତି ଆକାଶରେ ହୋଇ ଗୋଟି ଗୋଟି ।
ଚାଲି ଯାଇଅଛି ଏବେ ଦିବସ ଗହଳ
ନାହିଁ ଆଉ ଏ ଭୁବନେ ଜୀବର ଚହଳ ।

('ସଂଧ୍ୟା'—ଗୁଚ୍ଛମାଳା)

'ଶିଶୁଗୀତ'ରୁ କ୍ରମିକଭାବେ ସମ୍ପ୍ରସାରିତ କାବ୍ୟ-ଭାବର ଏଭଳି ଉଦାହରଣ 'ଗୁଚ୍ଛମାଳା' (ପ୍ରଥମ)ରେ ଆହୁରି ରହିଛି । ସାମାନ୍ୟ ହେଲେ ହେଁ ଏଗୁଡ଼ିକ ଯେ କବି-ମାନସର ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଅଙ୍ଗ-ବିଶେଷ, ତାହାଁର ଆହୁରି ବିଚାର ପାଇଁ 'ଶିଶୁଗୀତ'ର 'ସ୍ତବ' କବିତାଟିକୁ ନିଆଯାଇପାରେ । ଏ ଆଲୋଚନା କରିବା ପୂର୍ବରୁ ତାହାଁର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ସୂଚାଇବା ସକାଶେ ସମାଲୋଚକ ଏଲିଅଟ୍‌ଙ୍କ ଏକ ମତ ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ । ଯେ କୌଣସି ପ୍ରତିଭାବାନ୍ କବିର ପ୍ରତ୍ୟେକ କବିତାରେ ଗଭୀର ପ୍ରେରଣା ଖୋଜି-ବସିବାଟା ଅବାସ୍ତବ ବୋଲି କହି ଏଲିଅଟ୍ କହନ୍ତି ଯେ, ପ୍ରତ୍ୟେକ ଶ୍ରେଷ୍ଠ କବିତାର ଜନ୍ମପାଇଁ ଅନ୍ୟ ଅନେକ ସମଭାବାପନ୍ନ, ନ୍ୟୂନତର-ଶକ୍ତି-ସମ୍ବଳିତ କବିତାର ଜନ୍ମ ଆଗରୁ ହୋଇ ସାରିଥାଏ । ଏକ ଅତି ମନୋଜ୍ଞ, ଉନ୍ନତ ସୃଷ୍ଟି କରିବା ପୂର୍ବରୁ ପରୀକ୍ଷାସୂତ୍ରରେ ବା କବିର ଅଜାଣତରେ ସାମୟିକ ଭାବେ, ସେଇ ଆବେଗ ଅନେକ ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ ମଧ୍ୟରେ କ୍ରମବର୍ଦ୍ଧିଷ୍ଣୁ

ରୂପ ନେଇଥାଏ । ଏଣୁ ଯେ କୌଣସି ଶ୍ରେଷ୍ଠକୃତିର ବିଚାର ପାଇଁ କବିର ଅନ୍ୟ ଆଦ୍ୟ କବିତାଗୁଡ଼ିକର ଅଧ୍ୟୟନ ଓ ଅନୁଶୀଳନ ଆବଶ୍ୟକ । ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ, ଅନ୍ୟଥା ସାଧାରଣ ଜଣାପଡ଼ୁଥିଲେ ସୁଦ୍ଧା ମୂଳ ସୋପାନ-ରୂପେ ରହିଥିବା ଏଭଳି କେତେକ କବିତାର ଯଥେଷ୍ଟ କାର୍ଯ୍ୟକ ମୂଲ୍ୟ ରହିଛି ।

'ଶିଶୁଗୀତ'ର 'ସ୍ତବ' ସଙ୍ଗେ 'ଗୁଚ୍ଛମାଳା' (ପ୍ରଥମ)ର 'ସ୍ତବ' ତୁଳନା କଲେ କିଭଳି ସେଇ ଏକ କାବ୍ୟ-ଭାବର କ୍ରମିକ ସମ୍ପ୍ରସାରଣ ଘଟିଛି, ତାହା ଅନାୟାସରେ ଜଣାପଡ଼ିବ । 'ଗୁଚ୍ଛମାଳା' (ଦ୍ୱିତୀୟ)ର ପ୍ରସିଦ୍ଧ ସ୍ତବ 'ଅଖିଳ ବ୍ରହ୍ମାଣ୍ଡପତି' ସେଇ ଭାବର ଆହୁରି ଏକ ଉନ୍ନତ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି । ଏ ତିନୋଟିର ସାଦୃଶ୍ୟ ପ୍ରମାଣ କରିବାକୁ କୌଣସି ଉଦାହରଣରେ ଅବଲମ୍ବନ ଆବଶ୍ୟକ ନୁହେଁ । କବିତା ତିନୋଟି ପାଠ କରିଗଲେଇ ସ୍ୱତଃ ଜଣାଯିବ କିଭଳି 'ଅଖିଳ ବ୍ରହ୍ମାଣ୍ଡପତି, ମୋ ଜୀବନ ସ୍ୱାମୀ'ରେ ପୂର୍ବ କବିତା ଦ୍ୱୟରୁ କ୍ରମ-ବର୍ଦ୍ଧିଷ୍ଣୁ ଭାବେ ଆବେଗର ସମ୍ପ୍ରସାରଣ ବା ଉନ୍ନତି ଘଟି କାବ୍ୟ ସୃଷ୍ଟିର ଏକ ମାହେନ୍ଦ୍ର ମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ଏଇ ମହତ୍ତ୍ୱ ଭକ୍ତି କବିତାର ଜନ୍ମ ସମ୍ଭବ ହୋଇଛି । ପ୍ରାୟ ସେଇ ସମାନ ଚିନ୍ତା, ସମାନ ପ୍ରେରଣା, ସମାନ ଧରଣର ଆବେଗ ତିନୋଟିଯାକ କବିତାରେ ନିହିତ; କିନ୍ତୁ ପ୍ରକାଶ ମୂହୂର୍ତ୍ତରେ ଉଚ୍ଛ୍ୱାସ ଅଥବା ସ୍ଫୁରଣର ବଳଶୀଳତା—ଅନ୍ୟ କଥାରେ, କାବ୍ୟିକ ଶକ୍ତିମତ୍ତାରେ—ପ୍ରଭେଦ ରହିଛି । ଏଭଳି ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ମଧ୍ୟ ବିଚାର କଲେ 'ଶିଶୁଗୀତ' ଏବଂ 'ଗୁଚ୍ଛମାଳା' (ପ୍ରଥମ)ର କ୍ଷୁଦ୍ର କବିତା ଗୁଡ଼ିକ ନିତାନ୍ତ ଶିକ୍ଷା-ପଣ୍ୟର-ମାଧ୍ୟମ ବୋଲି ଗ୍ରହଣ କରାଯାଇ ନ ପାରେ, କାରଣ କବିପ୍ରାଣର ଆତ୍ମପ୍ରକାଶନରେ ସେ ସବୁ ଅଙ୍ଗାଙ୍ଗୀଭାବେ ଜଡ଼ିତ ।

କବିତାଗୁଡ଼ିକରେ ଥିବା ଋତୁବର୍ଣ୍ଣନା ପରମ୍ପରାଗତ ହୋଇପାରେ; କିନ୍ତୁ ସେଥିରେ ଏକ ସଚେତନ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟବୋଧ ଚିରବିଦ୍ୟମାନ । ଉପଯୁକ୍ତ ଶୈଳୀ ମାଧ୍ୟମରେ ପ୍ରକୃତିର ଯେଉଁ ସରଳ, ହୃଦୟସ୍ପର୍ଶୀ ବର୍ଣ୍ଣନା ରହିଛି, ତାହା କବି-ହୃଦୟର ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି, ଶିକ୍ଷକ-ହୃଦୟର ନୁହେଁ । ଏ ସବୁ ବାସ୍ତବ-ବର୍ଣ୍ଣନାରୁ ବାଳକ ପାଠକର ନିଶ୍ଚୟ ଶିଖିବାର ଜିନିଷ ଅନେକ

ରହିଛି, କିନ୍ତୁ କେବଳ ଏହି ବାସ୍ତବ ବର୍ଣ୍ଣନା ବା ସାମୟିକ ଭକ୍ତିଭାବନାର ଉଲ୍ଲେଖ କରି ଓଳଲିଖିତ ପଂକ୍ତିସବୁକୁ ଶିକ୍ଷକ-ପ୍ରତିଭାସୂଚକ ବୋଲି କହିହେବ କି ?

"ମଧୁମୟ ଋତୁ ମଧୁକାଳରେ, ନବ ହର୍ଷେ ମତ୍ତ ପ୍ରାଣୀନିକରେ
ଭ୍ରମଇ ଭ୍ରମର ଆନନ୍ଦ ମନେ, ମଧୁ ପାନ କରି କୁସୁମବନେ ।
ନବୀନପଲ୍ଲବ ନବକୁସୁମ, ଧରିଅଛି ଦେଖ ରସାଳଦ୍ରୁମ ।
ଡାଳେ ବସି ପିକ ଆନନ୍ଦ ଗୀତ, ଗାଇଣ ମଧୁରେ ହରଇ ଚିତ୍ତ ।"

(ବସନ୍ତ)

× × ×

"ନିର୍ଜନ ପ୍ରାନ୍ତରେ ଗଲନ୍ତେ ପଥିକ ତୃଷା-ବିଭ୍ରାନ୍ତ ନୟନେ
ଦୂରେ ନିରେଖଇ ରମ୍ୟ ମୃଗତୃଷ୍ଣା ଅତି ଆନନ୍ଦିତ ମନେ ।
କଳା ଭ୍ରମରକୁ ଜିଣି ନୀଳିମାରେ ଦିଶେ ମୃଗତୃଷ୍ଣା ଜଳ,
ଧାଆନ୍ତେ ପଥିକ ଅଦୃଶ୍ୟ ହୁଅଇ ପଥିକ ଆଶା ବିଫଳ ।"

(ଗ୍ରୀଷ୍ମ)

"ଶ୍ୟାମ ଦୂର୍ବାଦଳେ ଶୋଭିତ ମହୀ
ସାଧବ ବୋହୂ ତଥିପରେ ଶୋଭଇ ।
କଦମ୍ବ ନୀଳୋତ୍ପଳ ଚମ୍ପା ମାଳତୀ
ଯୂଥି ଜାଇ ପୁନ୍ନାଗ ପ୍ରଫୁଲ୍ଲ ଅତି ।"

× × ×

"ଧରିଛି ଅଗସ୍ତି ଦ୍ରୁମ କୁସୁମ ମଞ୍ଜରୀ,
ବଙ୍କିମ ଦିଶଇ ଯାହା ବାଳଇନ୍ଦୁ ପରି ।
ରଜନୀରେ କୁମାରୀଏ ମହା ଆନନ୍ଦରେ;
ମଣ୍ଡିଣ ସୁନୀଳ କେଶ ଶୁଭ୍ର କୁସୁମରେ

ତାଙ୍କ ଝଙ୍କାରିତ ନୀଳ ଗଗନକୁ ଗୁଞ୍ଜି
ହରନ୍ତି ମାନସ ନାନା ରଙ୍ଗେ ଗୀତ ଗାଇ ।"

(ଶରତ୍)

× × ×

'କିବା ମନୋହର ସେ ଶୋଭା କାହିଁ ତା' ପଟାନ୍ତର,
ଧରଣୀ-ରାଣୀ କି ପିନ୍ଧିଛି, ଗୁରୁ ପୀତ ଅମ୍ବର ।
ବାଡ଼ିମାନଙ୍କରେ ଫୁଟିଛି ସୋମଫୁଲ ଧବଳ,
ଦିଶଇ ସୁନ୍ଦର ଯେମନ୍ତ ନଭେ ତାରକା ଦଳ ।
ଶୀତ ଅନ୍ତେ ପୁଣି ଆସିବ ମଧୁମୟ ବସନ୍ତ,
ଧନ୍ୟ ଧନ୍ୟ ବିଶ୍ୱକାରଣ ତୋର ଦୟା ଅନନ୍ତ ।'

(ଶିଶିର)

ଏଥିରେ ରହିଥିବା ପ୍ରଚୁର ଉଲ୍ଲାସ ଓ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ-ପିପାସା କବି-ପ୍ରାଣର ଏକ ମନୋଜ୍ଞ ଆତ୍ମ-ପ୍ରକାଶ । ବାଳକ-ପାଠକ ପ୍ରାଣରେ କବି-ମନ-ସୁଲଭ ଆନନ୍ଦ ସୃଷ୍ଟିର ଏ ଯେଉଁ ପ୍ରୟାସ ରହିଛି, ସେଥିରୁ ସ୍ୱତଃସ୍ଫୂର୍ତ୍ତ କାବ୍ୟିକ ପ୍ରେରଣାର ଶ୍ରେଷ୍ଠତା ସ୍ପଷ୍ଟ ହୁଏ ।

ଏ ସଙ୍କଳନର ଅନ୍ୟ ଏକ କବିତା—'ମୋ ଜନନୀ'—ପ୍ରତି ପାଠକର ଦୃଷ୍ଟି ଆକର୍ଷଣ କଲେ ଏ ଆଲୋଚନାର ଯଥାର୍ଥ ଉପସଂହାର ହେବ, ମନେ ହୁଏ । ବାଳକ ପାଠକମାନଙ୍କ ଆଗରେ ନିଜର ବାଲ୍ୟ-ଜୀବନରେ ମାତୃବିୟୋଗାନ୍ତକ ଶୋକ ଏବଂ ସ୍ନେହ ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତର ଏକ ପରିଚୟ ନେଇ ଏ କବିତାଟି ସଂକଳନରେ ନିହିତ ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଆବେଗର ଗୋଟିଏ ସ୍ପଷ୍ଟ ପ୍ରମାଣ । 'ଶୋକ କବିତା' ଭାବେ ପାଠକ ପ୍ରାଣରେ ଗଭୀର ରେଖାପାତ କରୁଥିବା ଏ ସଫଳ କୃତିଟି ପଢ଼ି ସାରିବା ପରେ ଏ ସଙ୍କଳନଟିକୁ ପ୍ରଗତିଧର୍ମୀ ବୋଲି ଅଭିଯୁକ୍ତ କରୁଥିବା ସମାଲୋଚନାରେ ଯେ କୌଣସି ପାଠକ ଅଧିକ ବିସ୍ମିତ ହେବ ।

ଏଣୁ 'ଶିଶୁଗୀତ' ଓ 'ଗୁଚ୍ଛମାଳା' (ପ୍ରଥମ)କୁ ମଧୁସୂଦନ-କବିତା ରାଜ୍ୟର ସୂଷମ, ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ଓ ଅର୍ଥପୂର୍ଣ୍ଣ ଆଙ୍ଗିକ ବିକାଶଭାବେ ଗ୍ରହଣ କରିବା ହିଁ ବିଧେୟ ।

ଆଲୋଚିତ କବିତା ସବୁ କବିଙ୍କର ପ୍ରାରମ୍ଭିକ ରଚନା ତଥା ଅନେକାଂଶରେ ପରୀକ୍ଷାମୂଳକ ଏବଂ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟମୂଳକ । ତଥାପି ତହିଁର ଜୀବନଚିତ୍ର, ମାନବୀୟ ଆବେଗ ଓ କାବ୍ୟକୁଶଳତା ଯଥେଷ୍ଟ ପ୍ରଶଂସନୀୟ । ମଧୁସୂଦନ କବିତା-ରାଜ୍ୟର ଆହୁରି ଅନେକ ସୋପାନ ଓ ବ୍ୟାପ୍ତି ରହିଛି । ପରଜୀବନରେ ସେ ଅନେକ ଅତୁଳନୀୟ କାବ୍ୟସମ୍ପଦ ସୃଷ୍ଟି କରିଯାଇଛନ୍ତି । କିନ୍ତୁ, କଳାସୃଷ୍ଟି ଭାବେ ସେଗୁଡ଼ିକର ସମାଲୋଚନା ମଧ୍ୟ ଯତ୍ସାମାନ୍ୟ ମାତ୍ର ହୋଇଛି । ଆଦ୍ୟ ପ୍ରଚେଷ୍ଟାକୁ 'ଶିଶୁ କବିତା' ମାତ୍ର କହିଦେଇ ସନ୍ତୋଷ ଲଭ କଲାଭଳି, 'ଭକ୍ତି-କବିତା' ଭାବରେ ସେଗୁଡ଼ିକର ସହଜ, ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ଓ ଚିରାଚରିତ ବିବୃତି ହୋଇ ଆସିଛି । ସେଗୁଡ଼ିକର ସାର୍ଥକ କାବ୍ୟପ୍ରେରଣା ଓ କଳାବିଭବର ଉନ୍ମୋଚନ ପାଇଁ ଏପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟ ସମାଲୋଚନା କ୍ଷେତ୍ରରେ ଆବଶ୍ୟକ ପଦକ୍ଷେପ ନ ହୋଇଥିବା ମନେହୁଏ ।



ଗଙ୍ଗାଧରଙ୍କ କାବ୍ୟଶିଳ୍ପରେ
ବୌଦ୍ଧିକତାର ବିକାଶ

ସମାଲୋଚନା ସାହିତ୍ୟରେ ଗଙ୍ଗାଧରଙ୍କର ସାଧାରଣ ପରିଚୟ ହେଲା, ସେ ସ୍ୱଭାବ-କବି । ଏ ଉପାଧିର ବିଶିଷ୍ଟ ଅର୍ଥ ଉଭୟ ପ୍ରଶଂସା- ଏବଂ ନିନ୍ଦା ସୂଚକ ହେବାର ସମ୍ଭାବନା ରହିଛି । 'ସ୍ୱଭାବ-କବି' କହିଲେ ବୁଝାଯାଇପାରେ, 'ସ୍ୱଭାବ କବି'-ପ୍ରତିଭାର ଆବେଗ ଏବଂ ପ୍ରକାଶ ସ୍ୱଭାବ-ଜାତ, ନିରାଡ଼ମ୍ବର ଓ ସ୍ୱାଭାବିକ ଅଟେ । ତାହା ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଅନୁଭବ ଓ ଆଦର୍ଶ ନେଇ ପରିପୁଷ୍ଟ, ତାହାର ବିଭିନ୍ନ ଏବଂ ବିପୁଳ ପରିପ୍ରକାଶ ମଧ୍ୟରେ ସତତ ବିଦ୍ୟମାନ ସେହି ଏକ ଆତ୍ମିକ, ନିଜସ୍ୱ, ସ୍ୱାଭାବିକ ଅନୁପ୍ରେରଣା । ଆତ୍ମ-ନିର୍ଭରଶୀଳତା ତାହାର ବିଶିଷ୍ଟ ଗୁଣ ହୋଇଥିବାରୁ ସେହି ପ୍ରତିଭା କୌଣସି ଅପର ବିଦ୍ୟା ବା ତାଲିମ୍ ଉପରେ ଆଧାରିତ ନ ହୋଇ ସୁଦ୍ଧା ସ୍ୱୟଂସମର୍ଥ ଏବଂ ମହାନ୍ । ଅଥବା, 'ସ୍ୱଭାବ-କବି'ର କାବ୍ୟକୃତି ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ପ୍ରେରଣାର ଉଚ୍ଛ୍ୱାସ । ମାତ୍ର ତହିଁରେ ବିଶିଷ୍ଟ କୌଣସି କାବ୍ୟାଦର୍ଶ, କିମ୍ବା ତାତ୍ତ୍ୱିକ ବା ବିଶ୍ଳେଷଣାତ୍ମକ ଗାମ୍ଭୀର୍ଯ୍ୟର ଅଭାବ ରହିଥାଏ । ଏଣୁ ଶିଳ୍ପୀର ପରୀକ୍ଷା-ନିରୀକ୍ଷା ଜନିତ ଶିଳ୍ପ-ଗୌରବ ତଥା କବିମାନସର ବିକାଶରେ ବୌଦ୍ଧିକ ସମୀକ୍ଷା ଓ ଶୃଙ୍ଖଳାର ଅନୁପସ୍ଥିତି ହେତୁରୁ ତାହା ଗ୍ରାମ୍ୟକବିତା ବା ଅପରିଣତ ରୋମାଣ୍ଟିକ- ଧର୍ମୀ କବିତା ଭାବେ ଗୃହୀତ ହୋଇପାରେ ।

ପ୍ରଶଂସା-ସୂଚକ ହେଉ ବା ତା'ର ବିପରୀତ ନିନ୍ଦାସୂଚକ ଅର୍ଥରେ ହେଉ, ଗଙ୍ଗାଧରଙ୍କୁ ଗତାନୁଗତିକ ଭାବେ 'ସ୍ୱଭାବ-କବି' ରୂପରେ ଆଖ୍ୟାତ କରିଥିବା ଆମ ସମାଲୋଚକଙ୍କ ମନରେ ଏକ ସନ୍ଦେହ ବା ଧାରଣା ସଂଗୁପ୍ତ ରହିଥିବା ମନେହୁଏ । ତାହା ହେଲା, ଗଙ୍ଗାଧରଙ୍କ ଶିଳ୍ପ-କଳାରେ ସୁଚିନ୍ତିତ ବା ଯୋଜନାବଦ୍ଧ କୌଣସି ଆଭିମୁଖ୍ୟ ନାହିଁ । ଆଦର୍ଶ ବା ଭାବର ଗୌରବ ହିଁ ବିଶେଷରୂପେ ତାଙ୍କୁ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ କରିଛି ଏବଂ ଏକ ସ୍ୱାଭାବିକ କାବ୍ୟପ୍ରେରଣା ସଂଶ୍ଳିଷ୍ଟ ଥିବାରୁ ତାହା ମନୋରମ ହୋଇ ପାରିଛି । ରାଧାନାଥଙ୍କ କାବ୍ୟ ପ୍ରଚେଷ୍ଟାର ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ଏ ଧାରଣା ଆହୁରି ନିବିଡ଼ ରୂପରେ ସମାଲୋଚକ ମନରେ ବଳବତ୍ତର ହୋଇଛି । କିନ୍ତୁ ସଫଳ କାବ୍ୟସୃଷ୍ଟି ପାଇଁ ପ୍ରତ୍ୟେକ କବିର···(ସେ ଯେତେ ଗତାନୁଗତିକ ଶୈଳୀର ବ୍ୟବହାର କରି ଥାଉନା କାହିଁକି)··· ଶିଳ୍ପ-ସଚେତନତା ଆବଶ୍ୟକ । ସ୍ୱାଭାବିକତା, ନିଜସ୍ୱତା, ଆନ୍ତରିକତା, ଏ ଗୁଣ ଗୁଡ଼ିକ ଯେ କୌଣସି ସୁସ୍ଥ କାବ୍ୟାବେଗର ଅଙ୍ଗ । ଅବଶ୍ୟ, ପରିମାଣ ବା ଗଭୀରତା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏ ଗୁଣାବଳୀ ଅସମାନ ଭାବରେ ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ କବିମାନସରେ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୋଇଥାନ୍ତି ଏବଂ ଏ ସ୍ୱାଭାବିକତାର ଆଧିକ୍ୟ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ହୁଏତ ଗଙ୍ଗାଧର 'ସ୍ୱଭାବ-କବି' । କିନ୍ତୁ ସଚେତନ ଶିଳ୍ପ-ପ୍ରଚେଷ୍ଟା ହିଁ ଏହି 'ସ୍ୱଭାବ'ର ପରିପ୍ରକାଶର ମାଧ୍ୟମ ।

ଭାବ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ମଧ୍ୟ ଏକ ସହଜ, ବୌଦ୍ଧିକ-ଶୃଙ୍ଖଳା ଅଭାବରେ କୌଣସି କାବ୍ୟସୃଷ୍ଟି ଯଥେଷ୍ଟ ସାଫଲ୍ୟର ଅଧିକାରୀ ହୋଇ ନ ପାରେ । ତାତ୍ତ୍ୱିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ବା ଗୌରବର ପ୍ରୟୋଜନ ହୁଏତ ପ୍ରତ୍ୟେକ କବିତା ବା ପ୍ରତ୍ୟେକ କବି ପାଖରେ ନ ଥାଇପାରେ । କିନ୍ତୁ କବି-ମାନସ ଏବଂ କବି-ପ୍ରେରଣାର ସମର୍ଥ ପରିପ୍ରକାଶ ପାଇଁ ଏକ ବୌଦ୍ଧିକ ଶୃଙ୍ଖଳାର ଆବଶ୍ୟକତା ନିଶ୍ଚିତ ରୂପେ ରହିଛି । ଏହି ସବୁ କାରଣରୁ ଯେ କୌଣସି କବିଙ୍କ ପ୍ରତିଭାର ଯଥାର୍ଥ ମୂଲ୍ୟାଙ୍କନ ଲାଗି କାବ୍ୟର ଶବ୍ଦ ବିଭବ ଏବଂ ଶୈଳୀ-ସମ୍ପଦର ଅନୁଶୀଳନ ସର୍ବାଦୌ ଆବଶ୍ୟକ । ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ବା ସାମାଜିକ ଆଦର୍ଶ, ମାନବୀୟ ସହାନୁଭୂତିଶୀଳତା, ପ୍ରକୃତିପ୍ରେମ, ଏ ସବୁ ଗୁଣରେ ଅନେକ କବି-ଭିନ୍ନ ବ୍ୟକ୍ତି କବିଠାରୁ ଅଧିକତର ଋଦ୍ଧିମନ୍ତ

ହେବା ଅସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । କିନ୍ତୁ ଏସବୁକୁ ସୁଗଭୀରଭାବେ ପରିବେଷଣ କରିବାର ଶକ୍ତି ନେଇ ହିଁ କବିର ଗୌରବ ଓ ପ୍ରତିଷ୍ଠା । ଏଣୁ ଗଙ୍ଗାଧରଙ୍କ କାବ୍ୟ ସୃଷ୍ଟିର ମୂଲ୍ୟାଙ୍କନ କରିବାକୁ ଯିବାବେଳେ କବିପ୍ରେରଣାର ରୂପ ସେଇ ଶିଳ୍ପକୃତି ମଧ୍ୟରୁ ହିଁ ସନ୍ଧାନ କରିବାକୁ ହେବ ।

ପୌରାଣିକ ବିଷୟବସ୍ତୁର ଅଭିନବ ସଂଯୋଜନାରେ ଗଙ୍ଗାଧରଙ୍କ ସାମାଜିକ ତଥା ମାନବୀୟ ଆଦର୍ଶ ପ୍ରତିଫଳିତ ହୋଇଛି । ବାଲ୍ମୀକି, କାଳିଦାସାଦି ପୂର୍ବସୂରିଙ୍କ ସୃଷ୍ଟି ଉପରେ ଅଭିନବ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ପ୍ରବର୍ତ୍ତନ କରି ଶକୁନ୍ତଳା-ଦୁଷ୍ମନ୍ତ ବା ସୀତା-ରାମ ଚରିତ୍ରର ରୂପାୟନରେ ଗଙ୍ଗାଧର ଆପଣାର ବୌଦ୍ଧିକ ସ୍ୱାତନ୍ତ୍ର୍ୟ ପ୍ରଦର୍ଶନ କରିଅଛନ୍ତି । ପୁଣି ସମସାମୟିକ ସମାଜ ତଥା ଦେଶର ବିଭିନ୍ନ ଅବସ୍ଥା ନେଇ ରଚିତ ତାଙ୍କର କବିତାବଳୀରୁ ଆଉ ଏକ ସ୍ତରରେ ତାଙ୍କର ବୌଦ୍ଧିକ ଚେତନାର ସୂଚନା ମିଳେ । କିନ୍ତୁ କବିମାନସର ଚିର ଜାଗ୍ରତ ବୌଦ୍ଧିକ ଚେତନାର ବଳିଷ୍ଠ ତଥା ପ୍ରାଣବାନ ରୂପାୟନ ହୋଇଛି କବିତାଗୁଡ଼ିକର ଶିଳ୍ପ ଗଠନରେ । ତାହା ଏକାନ୍ତଭାବେ ପ୍ରକାଶଭଙ୍ଗୀ ଏବଂ ପରିବେଷଣ ସହ ସମ୍ପୃକ୍ତ । ବହୁ କବିତା ମଧ୍ୟରେ ଭାବ ଓ ଆଦର୍ଶଗତ ନାନା ପାର୍ଥକ୍ୟ ସତ୍ତ୍ୱେ ଏ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ଏକ ଅପରିବର୍ତ୍ତନୀୟ ସାଧାରଣ ସୂତ୍ର ରୂପେ ବାରି ହୋଇପଡ଼େ । ଗଙ୍ଗାଧରଙ୍କର ସେହି ଯୋଜନାବଦ୍ଧତା ଓ ଶୈଳୀନୈପୁଣ୍ୟର କିଞ୍ଚିତ ସୂଚନା ଦେବା ଏ ପ୍ରବନ୍ଧର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ।

ଇନ୍ଦୁମତୀ

ଭଗବାନ ମେହେରଙ୍କ ପ୍ରକାଶିତ 'ଗଙ୍ଗାଧରଗ୍ରନ୍ଥାବଳୀ'ର କାବ୍ୟ ଉପସ୍ଥାପନର କ୍ରମିକତା ରଚନା ଗୁଡ଼ିକର ସୃଷ୍ଟିକାଳ ସଙ୍ଗେ ସମାନତା ରକ୍ଷା କରି ନ ଥିବାରୁ 'ତପସ୍ୱିନୀ', 'ପ୍ରଣୟବଲ୍ଲରୀ' ଓ 'କୀଚକ-ବଧ' ପରେ ଯାଇ ପାଠକ ପାଏ 'ଇନ୍ଦୁମତୀ' । ଏ କ୍ରମରେ ଯାଇ 'ଇନ୍ଦୁମତୀ' ପାଠ କଲେ ଅଜଣା ପାଠକ ନିଶ୍ଚିତରୂପେ ବିସ୍ମିତ ହେବ । କାରଣ ଏ କାବ୍ୟଟିର ଆପେକ୍ଷିକ ଅପରିଣତତା ଅତ୍ୟନ୍ତ ସ୍ପଷ୍ଟ ।

କଥାବସ୍ତୁର ପ୍ରାରମ୍ଭିକ ଅବତାରଣା ("ବିଦର୍ଭ ନଗରେ ପୁରବାସି—ଗଣ ଆଜ ଅତି ଉଲ୍ଲସିତ" ଇତ୍ୟାଦି)ରେ ନୂତନତାର କୌଣସି ଆଭାସ ନାହିଁ । ପୁଣି ବର୍ଣ୍ଣନା ଶୈଳୀ ଏକାନ୍ତ ଦୁର୍ବଳ ଓ ଗତାନୁଗତିକ । ଉପମା ପ୍ରୟୋଗରେ ସେପରି ବିଶେଷ କୃତିତ୍ୱ ମଧ୍ୟ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏନା ।

"ଜଣେ ଜଣେ ହୋଇ ସଭାଗତ ହେଲେ
କ୍ରମେ ସର୍ବ ନରପତି,
ସନ୍ଧ୍ୟା ଦେଖି କୋଳେ ଉଇଁ ଆସିଲେ କି
ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ ତାରକା ପଂକ୍ତି"...

ଏଭଳି ବର୍ଣ୍ଣନା ଗତାନୁଗତିକ ହେବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଶିଳ୍ପ ସୃଷ୍ଟି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଶିଳ୍ପୀର ଅପ୍ରାପ୍ତବୟସ୍କତା ମଧ୍ୟ ଚହ୍ନିତ । ସନ୍ଧ୍ୟାର ପୃଷ୍ଠଭୂମି ଏବଂ ସ୍ୱୟମ୍ବର ସଭାର ପୃଷ୍ଠଭୂମି ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଭିନ୍ନ ହୋଇଥିବାରୁ ଉପମା ଏଠି ବର୍ଣ୍ଣନାକୁ ଜୀବନ୍ତ ନ କରି ବରଂ ବିପର୍ଯ୍ୟସ୍ତ କରୁଛି । ଅପରିଣତ ବୟସରେ କବିଙ୍କ ପ୍ରାଥମିକ ଜୀବନର ଏହି ରଚନାରେ ଅନ୍ୟ ଏକ ଶୈଳ୍ପିକ ତ୍ରୁଟି ମଧ୍ୟ ଲକ୍ଷଣୀୟ । ତାହାହେଲା, ଉପମାର ବହୁଳ ପ୍ରୟୋଗ । ପ୍ରତ୍ୟେକ ଉକ୍ତି ଉପମାଯୁକ୍ତ ବା ସମର୍ଥିତ ହୋଇ ପ୍ରକାଶ ପାଇଛି । କଳାକ୍ଷେତ୍ରରେ କବିଙ୍କ ଅସଂଯମ ଏବଂ କଳାକାର ଭାବେ ତାଙ୍କ ଆତ୍ମବିଶ୍ୱାସର ଅଭାବ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୋଇଛି । ଶିଳ୍ପଶୃଙ୍ଖଳାର ଅଭାବ ହେତୁରୁ କବିତାକୁ ଏଭଳି ଭାବେ 'କାବ୍ୟିକ' କରିବାର ଅନାବଶ୍ୟକ ଉଦ୍ୟମ କରାଯାଇଛି । ଫଳତଃ କଥାକାବ୍ୟର ପ୍ରବାହ ବିଳମ୍ବିତ ଓ ସ୍ଥାନେ ସ୍ଥାନେ ବ୍ୟାହତ ହୋଇଛି । ସଂକ୍ଷିପ୍ତ, ଶୃଙ୍ଖଳିତ, ତଥା ମନୋରମ ପ୍ରକାଶ ଭଙ୍ଗୀ, ଅଭାବରେ ଅତି ସଫଳ ସୃଷ୍ଟି ମଧ୍ୟ କି ଭଳି ଦୁର୍ବଳ ହୁଏ ତାହାର ଏକ ଉଦାହରଣ ଦିଆଯାଇପାରେ—

ପ୍ରସଙ୍ଗ ହେଲା, ଇନ୍ଦୁମତୀଙ୍କୁ ସଙ୍ଗରେ ଧରି ଅଜଙ୍କର ଅଯୋଧ୍ୟା ପ୍ରତ୍ୟାବର୍ତ୍ତନ । ତାଙ୍କ ବିରୁଦ୍ଧରେ ସମବେତ ହୋଇଥିବା ବିରାଟ ଶତ୍ରୁ-ସେନାକୁ ଅଜ ଅନାୟାସରେ ପ୍ରସ୍ୱାପନ-ବାଣ ବଳରେ ମୂର୍ଚ୍ଛିତ କରି ଭୂତଳଶାୟୀ କରି ପକାଇଲେ । କିନ୍ତୁ 'ନିଦ୍ରିତ ନରପତି'ମାନଙ୍କୁ ହତ୍ୟା

କଲେ 'ଶାଉପଶରେ କଳଙ୍କ' ଆସେ, ଏହ୍ୱ ବସ୍ତୁରରେ 'ମତିପରାପୃଣ' ଅଜ ଧର୍ମଦ୍ରୋହୀ ଶତ୍ରୁ ରାଜାମାନଙ୍କୁ ଫଦ୍ଧାର କଲେନାହିଁ । ପରେ ପରେ କବି କହନ୍ତି :

"ମତିପରାପୃଣ ମାତ୍ର ଅବଲମ୍ବି ରକ୍ଷାକଲେ ତାର ଦଳ,
ପ୍ରତିବନ୍ଧକ ନ ଥିଲେ ହେଁ କୂଳକୁ ଲଂଘେ କା ଜଳଧିଜଳ ?"

ଏ ପଂକ୍ତିଟିର କାବ୍ୟକ-ଶକ୍ତି ଓ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ସ୍ୱୀକାର କରିବାକୁ ହେବ । ଉପମାରେ ମହାକାବ୍ୟ ସୁଲଭ ଯଥାଯଥତା ଓ ଊର୍ଦ୍ଧ୍ୱଗ ଆଦର୍ଶବୋଧ ତଥା ଭାବଗାମ୍ଭୀର୍ଯ୍ୟ ଅତ୍ୟନ୍ତ ସ୍ପଷ୍ଟ । କେବଳ ଏତିକିମାତ୍ର ଲେଖିଥିଲେ ବର୍ଣ୍ଣନାଟି ଯେତିକି ବଳିଷ୍ଠ ହୋଇଥାନ୍ତା ତାହା ନ କରି କବି ଆହୁରି ଅନେକ ଗୁଡ଼ିଏ ଉପମା ପ୍ରୟୋଗ କରି ପଂକ୍ତିଟିକୁ ଶୈଳୀ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଦୁର୍ବଳ ଏବଂ ଭାବ ଦୃଷ୍ଟିରୁ କେବଳ ସ୍ଥୂଳ ପ୍ରକୃତିର ଗର୍ଭିତ ପଂକ୍ତି ପରି ପରିବେଷଣ କରିଗଲେ :

"ମହତ ଜନର ଦୟା ସବୁଠାରେ ସମେ ହୁଏ ବିତରିତ,
କର୍ତ୍ତିକ ମସ୍ତକୁଁ ନ କରଇ ତରୁ ସ୍ୱଚ୍ଛାୟା ଅପସାରିତ ।"

...ଇତ୍ୟାଦି

ଅନାବଶ୍ୟକ ଭାବେ ସ୍ଫୀତ ତଥା ମତିଗର୍ଭିତ କରିବା ପରିଣତିରେ କାବ୍ୟ-ଶକ୍ତିର ଯେଉଁ ଦୁର୍ବଳତା ପ୍ରକାଶିତ ହେଲା ସେଥିଲାଗି ମୁଖ୍ୟତଃ କବିଙ୍କ ବୌଦ୍ଧିକ ଶୃଙ୍ଖଳାର ଅଭାବ ହିଁ ଦାୟୀ ।

ଏ ଆଲୋଚନା ଦ୍ୱାରା 'ଇନ୍ଦୁମତୀ'କୁ ନିତାନ୍ତ ଏକ ମୂଲ୍ୟହୀନ ପ୍ରଚେଷ୍ଟାର ପରିଣତି ବୋଲି କୁହାଯାଉ ନାହିଁ । କିନ୍ତୁ କବିତାଟିର ଭାବ-ସମ୍ପଦ ସହିତ ଶିଳ୍ପକଳାରେ ରହିଥିବା ଏକାନ୍ତ ମୌଳିକତାର ଅଭାବକୁ ମଧ୍ୟ ଗ୍ରହଣ କରିବାକୁ ହେବ । ପୁଣି, କଥାବସ୍ତୁର ପରିବେଷଣରେ ଯେପରି କୌଣସି ମୌଳିକ ନାଟକୀୟତା ନାହିଁ, ବର୍ଣ୍ଣନାର ସ୍ଥଳେ ସ୍ଥଳେ ଯେଉଁଠି ନାଟକୀୟ ଫଳାପରି ଆବଶ୍ୟକତା ଅନିବାର୍ଯ୍ୟ ସେଠି ଅନୁରୂପ ଶବ୍ଦ ସଂଯୋଜନାର ମଧ୍ୟ ଅଭାବ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୋଇଛି ।

"ପୁଣି ସରସ୍ରରେ କ୍ରୀଡ଼ାକୁର୍ମ୍ମ ହେଲେ
ଆହା କେଡ଼େ ସୁକୁମାର !
ନବ ଅବତାର ଧରନ୍ତି କି ହର-
କୋପାନଳ ଦଗ୍‌ଧ ମାର ?
ନବ ସମୁଦିତ ସୁଧାକର ଜିତ
ବଦନ କେଡ଼େ ରଞ୍ଜନ !
ନୟନ ଯୁଗଳେ ଦେଉଅଛନ୍ତି ବଳେ
ବୋଳି ସେ ଅମୃତାଞ୍ଜନ !
କି ନବ-ବୟସ ଅଳପ ଅଳପ
ଫୁଟି ଆସୁଅଛି ନଗ,
ଆହ୍ଲାଦ କରି ଯଉବନ-କାନ୍ତ
ପ୍ରଶ୍ରବ୍ତ କରେ ଦଶ ।"
ଅଥବା
"ଧରି ଧନୁଶର ହେଲେ ଅଗ୍ରସର
ରଣ ସ୍ଥଳୀକୁ ଆପଣେ,
ନିଜ ବାହୁମାନ ଉତ୍ତେଜନା କରି
କହିଲେ, "ହେ ବୀରଗଣେ !
ଦେଖ ଦେଖ ବାବୁ, ଧାଇଁ ଆସୁଅଛି
ଆତତାୟୀ-ଅକୂପାର,
ଭୁଜବଳ ପୋତ ଅବଲମ୍ବନରେ
ଆସ ହୋଇଯିବା ପାର ।"

ବିଷୟବସ୍ତୁର ପରିବେଷଣରେ ନାଟକୀୟତାର ଏ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଅଭାବ କାବ୍ୟର ଏକ ଚରମ ମୁହୂର୍ତ୍ତକୁ ଦୁର୍ବଳ କରି ପକାଇଛି । ଇନ୍ଦୁମତୀଙ୍କର ଅପ୍ରତ୍ୟାଶିତ ମୃତ୍ୟୁ ବର୍ଣ୍ଣନାରେ କୌଣସି ଚମତ୍କାରିତା ବା ମର୍ମସ୍ପର୍ଶୀ ଆବେଗ ନାହିଁ । ନାୟିକାର କୋମଳ ବକ୍ଷରେ ଆକାଶରୁ ସହସା ପ୍ରାଣ-ନାଶକାରୀ ପୁଷ୍ପହାର ପତିତ ହେବାଭଳି, ଅପ୍ରସ୍ତୁତ ଶିଳ୍ପୀ ପାଖରେ ଏହି ଚରମ ମୁହୂର୍ତ୍ତଟି ସତେ ଯେପରି ନିତାନ୍ତ ଅପ୍ରତ୍ୟାଶିତ ଭାବେ ଆସି ଯାଇଛି—

"ପ୍ରେମାଳାପେ ଭ୍ରମୁଁ ଭ୍ରମୁଁ ସେ ଦମ୍ପତି
ପୁଷ୍ପବନେ କୁତୂହଳେ,
ପୁଷ୍ପହାର ଏକ ଗଗନୁଁ ଖସିଲା
ଇନ୍ଦୁମତୀ ବକ୍ଷସ୍ଥଳେ ।
ସେ ଦିବ୍ୟ-କୁସୁମହାର ଦରଶନ
ମାତ୍ରେ ଇନ୍ଦୁମତୀଙ୍କର
ପ୍ରାଣ ବିହଙ୍ଗମ ଉଡ଼ିଗଲା,
ତନୁ ପଡ଼ିଲା ଧରା ଉପର ।"

ଏହିସବୁ କାରଣରୁ କାବ୍ୟଟି ସାମଗ୍ରିକ ଭାବେ ବିଶେଷ ସାଫଲ୍ୟ ଲାଭ କରିପାରି ନାହିଁ । ସ୍ଥାନେ ସ୍ଥାନେ ନାଟକୀୟତା ଅବଶ୍ୟ ଲକ୍ଷଣୀୟ । ସ୍ୱୟମ୍ବର ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ଏହା—

"ତା ଜାଣି ସୁନନ୍ଦା ନ ଜାଣିଲା ପରି
ବୋଲେ, 'ରାଜହଂସ ଗତି !
ଅନ୍ୟ ନରପତି ସମୀପକୁ ଚାଲ
ଯିବା ଯେବେ ଦିଲେ ମତି ।'
ତା ଶୁଣି କୁମାରୀ ସୁନନ୍ଦା ଉପରେ
କଲା କୋପଦୃଷ୍ଟିପାତ,
ବନ ବିହାରିଣୀ କରିଣୀ ଯେମନ୍ତେ
ପାଇଲେ ଅଙ୍କୁଶ ଘାତ ।"

ତା'ର ଏକ ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ । ଏତଦ୍‌ଭିନ୍ନ କାବ୍ୟଟିର ସାଧାରଣ ସାବଲୀଳତା ତଥା ସ୍ଥଳବିଶେଷରେ ଅଭିବ୍ୟଞ୍ଜନାଗତ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ତାକୁ ଆହୁରି ପ୍ରାଣସ୍ପର୍ଶୀ କରେ ।

'ବାଳା ଭାଗୀରଥୀ ପ୍ରସ୍ଥାନ କରିଛି
ସାଗର ସଙ୍ଗମ ପାଇଁ
ଉପନଦୀ ପରି ରାଜାଙ୍କର ଚିତ୍ତ
ତା ପଛେ ଗଲା ଗୋଡ଼ାଇ ।'

(ଏଠି ଉପମାରେ ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତତାର ଅଭାବ ସତ୍ତ୍ୱେ)

'ଅନଳକୁ ସଦା ପ୍ରଦୀପ୍ତ ଉନ୍ନତ
କରଇ ଅନଳ ଶିଖା
ପତ୍ନୀ ଯୋଗେ ପତି ସେପରି ହେବାର
ଧର୍ମମାନ୍ତ କଲେ ଶିକ୍ଷା ।
ଅନଳ ପ୍ରଭାରେ ବରବଧୂଙ୍କର
ମୁଖ ହେଲା ସ୍ୱେଦସିକ୍ତ
ସ୍ୱେଦେ ବହ୍ନିବିମ୍ବ, ପଡ଼ି ବଦନର
ପ୍ରଭା ହେଲା ଅତିରିକ୍ତ ।'

ବା

'ଏହିପରି ଏକ ପୁଷ୍ପମାଳା ମୋତେ
ପ୍ରିୟା ସଙ୍ଗେ କଲା ଯୋଗ
ଏହି ପୁଷ୍ପମାଳ ଆଜ ମୋହଠାରୁ
ପ୍ରିୟାକୁ କଲା ବିଚ୍ଛେଦ ।'

ବା

କୂର୍ମଶିର ପରି ଇତର ବଚନ
କ୍ଷଣେ କ୍ଷଣେ ବାହାରଇ
ଗଜଦନ୍ତ ବତ ମହତ ବଚନ
ବାହାରିଲେ ନ ଘୁଞ୍ଚଇ ।
ମୁନିଙ୍କ ହୃଦୟ-ଅଭ୍ୟନ୍ତର ସଦା
ସ୍ୱାଭାବିକ ସୁକୋମଳ,
ବହିରାବରଣ ମାତ୍ରକ କଠିନ
ଯଥା ନାରିକେଳ ଫଳ ।

ତଥାପି ଏଭଳି ସଫଳତା ମଧ୍ୟରେ ସୁଦ୍ଧା ସ୍ଥଳ ବିଶେଷରେ ଅମାର୍ଜିତ ଭାଷା ତଥା ସ୍ୱର ଓ ଶୈଳୀରେ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟହୀନତା ପରିଲକ୍ଷିତ ହୁଏ ।

'ଇନ୍ଦୁମତୀ' ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ସଫଳ ଏକ କାବ୍ୟକୃତି ନୁହେଁ । କେବଳ ଏତିକ କହିବା ପାଇଁ ହୁଏତ ଏତେ ଗୁଡ଼ିଏ ପଂକ୍ତି ଉଦ୍ଧାର କରିବାର ଆବଶ୍ୟକତା ନାହିଁ । କିନ୍ତୁ ଏ ଅସଫଳତାର ପ୍ରଧାନ କାରଣ ସବୁ ହେଲା

ପରିବେଷଣ ବା ଉପସ୍ଥାପନାଗତ ନାଟକୀୟତାର ଅଭାବ, ଅତ୍ୟଧିକ କୃତ୍ରିମତା, କାବ୍ୟଶିଳ୍ପରେ ଶୃଙ୍ଖଳାର ଅଭାବ, ଗତାନୁଗତିକତା ତଥା ଏକ ଅପରିବର୍ତ୍ତିତ ନସ୍ତରଙ୍ଗଶୈଳୀ । ଯୁକ୍ତିର ପ୍ରାମାଣିକତା ପାଇଁ ଏ ଗୁଡ଼ିକର ଯଥାର୍ଥ ଅନୁଧ୍ୟାନ ଆବଶ୍ୟକ । କାରଣ, ପରେ କବିଙ୍କଠାରେ ଯେଉଁସବୁ ସଫଳତାର କୃତି ରହିଛି ତା ପଛରେ ଥିବା କଳା-ସଚେତନତା ଓ ବୌଦ୍ଧିକ ଶୃଙ୍ଖଳାର ଅବବୋଧ ଏହାଦ୍ୱାରା ସହଜସାଧ୍ୟ ହେବ । ତୁଳନାତ୍ମକ ଭାବେ ଏ ଗୁଣଗୁଡ଼ିକର ଉଦ୍‌ଘାଟନ କରିବା ବିଶେଷ ଅର୍ଥପୂର୍ଣ୍ଣ ଅଟେ । ଅପର ପକ୍ଷରେ, ଯେଉଁ ମୌଳିକ ଗୁଣଗୁଡ଼ିକ ନେଇ 'ତପସ୍ୱିନୀ' ବା 'ଅର୍ଘ୍ୟଥାଳୀ'ର କାବ୍ୟସମ୍ଭାର ଏବେ ଗୌରବାନ୍ୱିତ, ତାହାର ଆଭାସ ଏ କାବ୍ୟଟିରେ ମଧ୍ୟ ସ୍ଥାନେ ସ୍ଥାନେ ରହିଛି । ସେଗୁଡ଼ିକ ଏଠି ଯେଉଁ ସ୍ତରରେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରିଛି ତାକୁ ବିସ୍ମୋର ଯାଇ ହେବ ନାହିଁ ।

ଉପରେ କାବ୍ୟନିବନ୍ଧ କେତେକ ଗୃତ୍ରୁଯୌକ୍ତି ପ୍ରତି ଦୃଷ୍ଟି ଆକର୍ଷଣ କରାଯାଇଛି । ସେହେତୁ କବିତାର ବିଶିଷ୍ଟ ମୌଳିକତା,— ବାସ୍ତବତା ଉପରେ ଆଧାରିତ ମନୋଜ୍ଞ ଉପମା ସୃଷ୍ଟି—ତାହାର ଏକ ଅସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ସଫଳତାର ଉଦାହରଣ ଦେଇ 'ଇନ୍ଦୁମତୀ'ରେ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ, ଶୈଳ୍ପିକ ବିଚାର କରାଯାଇପାରେ ।

ମୂର୍ଚ୍ଛାହତ ଅଜଙ୍କର ଚେତନା ଲଭ ପରେ ମୃତା ପ୍ରଣୟିନୀର ଶୀତଳ, ନିଷ୍ପ୍ରଭ ଶରୀର ସ୍ପର୍ଶ କରିବାର ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ଗଙ୍ଗାଧରଙ୍କର ନିଜସ୍ୱତା ଫୁଟି ଉଠିଛି—

"ଝଟକ ହାଟକ ତନୁ ଦିଶୁଅଛି
ନିଷ୍ପ୍ରଭ ନିରନ୍ତଶୟ,
ଅକସ୍ମାତେ କିବା ହୋଇଗଲା
ହେମ-ପ୍ରତିମା ପାରଦମୟ ।
ସସମ୍ଭ୍ରମେ ଉରେ କର ପକାଇଲେ
ଲାଗିଲା ଅତି ଶୀତଳ,

ଅନାବୃତ ସ୍ଥାନେ ଥିଲେ ଯଥା
ଶୀତ-ନଶାନ୍ତେ ଲୌହ ଶାବଳ ।"

ଏଥିରେ ତାଙ୍କର ମୌଳିକତା ଯେତିକି ପ୍ରଶଂସନୀୟ ତହିଁ ସଙ୍ଗେ ଉଚ୍ଚ-ପ୍ରଶଂସିତ ଉପମା ପ୍ରୟୋଗରେ ପ୍ରାସଙ୍ଗିକ ଯୌକ୍ତିକତାର ଅଭାବ ଏ ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ଏକାନ୍ତ ଲକ୍ଷଣୀୟ । ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତତାର ଅଭାବ (ଏକ କୋମଳ, କମନୀୟ ମୃତଶରୀରର ଶୀତଳତା ସଙ୍ଗେ ଲୌହ ଶାବଳର ଶୀତଳତା) ସେତିକି ଲକ୍ଷଣୀୟ ।

ସମସ୍ତ ମନୋହାରିତା ସତ୍ତ୍ୱେ ଶିଳ୍ପ ଶୃଙ୍ଖଳାର ଅଭାବରୁ ହିଁ 'ଇନ୍ଦୁମତୀ' ଉନ୍ନତ କାବ୍ୟରୂପେ ପରିଗଣିତ ହେବନାହିଁ । ତଥାପି ଏ କାବ୍ୟରେ ସାମାଜିକ ଆଦର୍ଶ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ପ୍ରବଣତା, ନୂତନ-ପୁରାତନ ଶୈଳୀର ସମନ୍ୱୟ, କଳ୍ପନା ବିଳାସିତା ଇତ୍ୟାଦି ମେହେର୍ କବିତାର ପ୍ରଧାନ ଗୁଣ ସବୁର ମନୋଜ୍ଞ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ଘଟିଛି ।

କୀଚକ ବଧ

'ଇନ୍ଦୁମତୀ'ର ପ୍ରାୟ ପାଞ୍ଚ ନଅବର୍ଷ ପରେ 'କୀଚକ ବଧ' ପ୍ରକାଶିତ ହୁଏ । ପଦଯୋଜନା, କଥାବସ୍ତୁର ସଂସ୍ଥାପନ, ଚରିତ୍ରଚିତ୍ରଣ—ଏ ସବୁ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏଥିରେ ଏକ ନୂତନ ବ୍ୟାପ୍ତି ଏବଂ ବିଭିନ୍ନତା ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । କୀଚକ ବଧରେ ଉପମା ବହୁଳତା ମଧ୍ୟ ରହିଛି । ପ୍ରଥମ ସର୍ଗର ନନ୍ଦନ-ଉଦ୍ୟାନ ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ଉପମା ପ୍ରୟୋଗରେ ଏହି ଅନ୍ତରଙ୍ଗତା ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିଯାଇ ପାରେ—

'ଘନତରୁ ରନ୍ଧ୍ରଭେଦୀ ପ୍ରଭାକର-କର
ବିଚୂର୍ଣ୍ଣିତ ହୋଇ ଗୁପ୍ତ ଭୂମିରେ ସୁନ୍ଦର ।
ଅନନ୍ତ ମସ୍ତକେ ଯେହ୍ନେ ମଣି ସମୁଜ୍ଜ୍ୱଳ
ଯମୁନା ବକ୍ଷରେ କିବା ଶ୍ୱେତ ଶତଦଳ ।
ରଜନୀ ବିଗ୍ରହେ କିବା ବିକସିତ ମଲ୍ଲୀ
କିବା ପାପି ଜୀବନର ତୁଚ୍ଛ ପୁଣ୍ୟାବଳୀ ।

'କବା ଊର୍ଦ୍ଧ୍ୱବାହୁ ଯୋଗୀ ପାଦପ ଗଣରେ
ଶୁଭ୍ର ଝାନ୍ଦଚଯ୍ୟ ମୃଗଚର୍ମ ଆସନରେ ।'

ଏଭଳି ଭାବେ ଅତି ସାଧାରଣ ବିଷୟ ଉପରେ ଅତିରିକ୍ତ କଳ୍ପନା ବିଳାସିତା ଦ୍ୱାରା ଶିଳ୍ପ ଶୃଙ୍ଖଳା ବ୍ୟାହତ ହେବାର ଯଥେଷ୍ଟ ସମ୍ଭାବନା ଥିଲା । ମାତ୍ର ଏହି ଉପମା ବହୁଳତା କାବ୍ୟର ସାମଗ୍ରୀକ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟକୁ ପ୍ରଭାବିତ ନ କରିବାର କାରଣ ହେଲା କବି ପ୍ରଥମ ସର୍ଗଟିକୁ କେବଳ ଏକ ବର୍ଣ୍ଣନାତ୍ମକ ଉପକ୍ରମଣିକା ଭାବେ ରଚନା କରିଛନ୍ତି । କଥାବସ୍ତୁର ପ୍ରକୃତ ଆରମ୍ଭ ହୁଏ ଯାଇ ଦ୍ୱିତୀୟ ସର୍ଗରେ—ବସନ୍ତର ବର୍ଣ୍ଣନାରୁ । ପ୍ରଥମ ସର୍ଗରେ ବିରାଟ ନଗରର ପ୍ରତିଷ୍ଠା ଓ ଗୌରବର ମହାକାବ୍ୟଧର୍ମୀ ବର୍ଣ୍ଣନା ପଞ୍ଚପାଣ୍ଡବଙ୍କ ଅଜ୍ଞାତ-ବନବାସ ଜନିତ ପରିବେଶର ସୂଚନା ଦେବା ଲାଗି ପରିକଳ୍ପିତ । କିନ୍ତୁ ଦ୍ୱିତୀୟ ସର୍ଗର ବସନ୍ତ ବର୍ଣ୍ଣନାଟି କାବ୍ୟର ନାୟକ ମନରେ ଉଦ୍ଦାମ କାମୁକତାର ଆଲମ୍ବନ ବିଭାବ ସୃଷ୍ଟି ନିମନ୍ତେ ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ । ନାୟକ ମନରେ ଏହି ଅବସ୍ଥା ନେଇ ହିଁ କଥାବସ୍ତୁର ସୃଷ୍ଟି । ଏଣୁ ବସନ୍ତ ବର୍ଣ୍ଣନାଟି ସ୍ୱୟଂ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ସ୍ୱଚ୍ଛନ୍ଦ କଳ୍ପନା ବିଳାସ ମାତ୍ର ନ ହୋଇ ମୂଳ କଥା ସଙ୍ଗେ ସୁସଂଯୋଜିତ ହୋଇଛି । ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ 'ଇନ୍ଦୁମତୀ'ର ପ୍ରାରମ୍ଭିକ ବର୍ଣ୍ଣନା ଠାରୁ ଏହା ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଭିନ୍ନ । ଏହା ବିଷୟ ବସ୍ତୁର ଏକ ଗତାନୁଗତିକ ଉପକ୍ରମଣିକା ମାତ୍ର ନୁହେଁ—ଏଠି ବର୍ଣ୍ଣନାର ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ନାଟକୀୟ ଗୁଣ ରହିଛି । 'ଇନ୍ଦୁମତୀ'ର ପ୍ରାରମ୍ଭରେ ମହାକାବ୍ୟଧର୍ମୀ ବ୍ୟାପ୍ତି ବା ନାଟକୀୟ ଗୁଣ ନ ଥିଲା । ଏଠି ମଧ୍ୟ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ସଫଳତା ଆସି ନାହିଁ; ହୁଏତ ପ୍ରଥମ ସର୍ଗଟି ମୋଟେ ନ ରହିଲେ ମଧ୍ୟ କାବ୍ୟଟିର ବିଶେଷ କ୍ଷତି ହେବନାହିଁ । କିନ୍ତୁ 'ଇନ୍ଦୁମତୀ' ଅପେକ୍ଷା ଏହାର ନାଟକୀୟ ସଂଯୋଜନା ନିଶ୍ଚିତରୂପେ ଉନ୍ନତତର । ମେଘଦୂତ ରଚନାରେ ଆଦ୍ୟ ପଟ୍ଟଭୂମିର ବର୍ଣ୍ଣନାକୁ ବିଷୟବସ୍ତୁ ସହିତ ସଂଶ୍ଳିଷ୍ଟ କରାଇବାର ଚରମ ସଫଳତାର ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ ଦେଖିବା ପାଇଁ ପାଠକଙ୍କୁ 'ତପସ୍ୱିନୀ' ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଅପେକ୍ଷା କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ ।

ଦ୍ୱିତୀୟ ସର୍ଗର ବସନ୍ତ ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ଏଭଳି ଯୋଜନାବଦ୍ଧତା ସଙ୍ଗେ ଆଉ ଏକ ମନୋରମ ଗୁଣ ହେଲା ତହିଁରେ ଥିବା ଗୁରୁଯୌକ୍ତିର ସାମ୍ଭାର୍ଯ୍ୟ ।

ପ୍ରସଙ୍ଗ କ୍ରମେ ଏହା ମନେ ରଖିବାକୁ ହେବ ଯେ, ଗୃଢ଼ୋକ୍ତି ହେଉଛି କବିକଳ୍ପନାରେ ବୌଦ୍ଧିକ ଗୁଣ ବିକାଶର ଏକ ସୂଚନା । ଓଡ଼ିଆ ରୀତି-କାବ୍ୟର ଏକ ମୁଖ୍ୟ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଥିଲା ତାହାର ଗୃଢ଼ୋକ୍ତି । ଗଙ୍ଗାଧର ରୀତିକାବ୍ୟର ପରମ୍ପରା ସହିତ ଘନିଷ୍ଠଭାବେ ପରିଚିତ ଥିଲେ । କିନ୍ତୁ ରୀତିକାବ୍ୟର ଗୃଢ଼ୋକ୍ତିକୁ ସେ ଆପଣାର ବୌଦ୍ଧିକ ବିଚାରଦ୍ୱାରା ମାର୍ଜିତ କରି ଆହୁରି ଏକ ଲଘୁ, ଅଥଚ ତୀକ୍ଷ୍ଣ ଗୀତିକାବ୍ୟର ଅନୁରୂପ ବ୍ୟବହାର କରିଛନ୍ତି । (ଗଙ୍ଗାଧର କବିତାର ଏକ ବିଶିଷ୍ଟ ଅଙ୍ଗ ହେଲା ମହାକାବ୍ୟର ଯୋଜନା ଓ ଶୈଳୀର ଅନ୍ତର୍ଗତ କରି ମନୋଜ୍ଞ ଗୀତି ଉଚ୍ଛ୍ୱାସର ପ୍ରଚୁର ପରିବେଷଣ ।) ବସନ୍ତ ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ଏ ଗୁଣଟି ଖୁବ୍ ମନୋରମ ରୂପ ଧାରଣ କରିଛି । କିନ୍ତୁ ଏ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ କବିଙ୍କର ଶିଳ୍ପଶୃଙ୍ଖଳା ସଂବଦ୍ଧ ହୋଇ ନ ଥିବାର ପ୍ରମାଣ ପଦେ ପଦେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ବସନ୍ତ ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ଗୀତିଉଚ୍ଛ୍ୱାସର ସମାପ୍ତି ପରେ ଯେଉଁଠାରେ କଥାବସ୍ତୁର ପରିବେଷଣ ଆରମ୍ଭ ହୁଏ, ସେଠାରେ ହଠାତ୍ ଆସେ ଶୈଳୀର କ୍ଷଣିକ ସମ୍ବନ୍ଧହୀନତା ଯୋଗୁଁ ପତିତ-ପ୍ରକର୍ଷତା; ଯଥା—

'ଏ ସମୟେ ମଧୁଶେଷରେ ହେଲା ମଙ୍ଗଳବାର,
ସମସ୍ତ ବିରାଟ ନାରୀଙ୍କ ବନଦୁର୍ଗା ପୂଜାର ।'

...ଇତ୍ୟାଦି

ଗଙ୍ଗାଧର ରଚନାର ଅନେକ ସ୍ଥଳରେ ଅସଫଳ ପଦଯୋଜନାର ଏ ଜାତୀୟ ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ ରହିଛି । କିନ୍ତୁ ଏହା ଲକ୍ଷଣୀୟ ଯେ ତାଙ୍କର ଆଦ୍ୟ ଲେଖାଗୁଡ଼ିକରେ ସେ ସବୁ ବହୁଳଭାବେ ରହିଥିବା ସ୍ଥଳେ ପରବର୍ତ୍ତୀ ରଚନାରେ ତାହା କେବଳ ସ୍ଥଳ ବିଶେଷରେ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୋଇଛି । ଏଥିରୁ ମଧ୍ୟ ଗଙ୍ଗାଧରଙ୍କ କ୍ରମବର୍ଦ୍ଧିଷ୍ଣୁ ତଥା ସଚେତନ କାବ୍ୟ-ଶୃଙ୍ଖଳାର ପ୍ରମାଣ ମିଳେ ।

'ଇନ୍ଦୁମତୀ'ର ଦୁର୍ବଳତା ଏହି ଦ୍ୱିତୀୟ ସର୍ଗରେ ମଧ୍ୟ ରହିଛି । କବି ପୁରାତନ କାବ୍ୟ ଅନୁକରଣରେ ଗୋଟିକ ପରେ ଗୋଟିଏ ଉପମାର ପ୍ରୟୋଗ କରି ଚାଲିଛନ୍ତି, (ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ, ସୁଦେଷ୍ଣାଙ୍କ ନାରୀ-ଗହଣରେ ଦେବୀଅର୍ଚ୍ଚନା ସକାଶେ ଯାଉଥିବାର ଚିତ୍ର) ଅଥଚ କୌଣସି

ଗୋଟିଏ ହେଲେ ଉପମାରେ ପାଠକକୁ ବସ୍ମିତ, ପ୍ରଲୁବ୍ଧ କରେଇବାର ଶକ୍ତି ନାହିଁ । ଏ ସମସ୍ତ ଦୁର୍ବଳତା ସତ୍ତ୍ୱେ କିନ୍ତୁ କଥାକାବ୍ୟର ନୂତନ ଏକ କ୍ଷିପ୍ର ଗତିଶୀଳତା ଏବଂ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ମଧ୍ୟ ରହିଛି । ଖଳନାୟକ ଚରିତ୍ରର ଅବତାରଣା, 'ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ପାନ' ନିମିତ୍ତ ତାହାର ଉନ୍ମତ୍ତତା ତଥା ଅସ୍ଥିର ମନର ଚିତ୍ରଣ ମନୋରମ ଭାବେ ସମ୍ପାଦିତ । ଛନ୍ଦଗତ ଉପମା-ବହୁଳ ବର୍ଣ୍ଣନା ଏଠାରେ କାବ୍ୟର ପ୍ରବାହରେ କୌଣସି ବାଧା ସୃଷ୍ଟି କରୁନାହିଁ ।

କାବ୍ୟର ତୃତୀୟ ସର୍ଗରେ ଗଙ୍ଗାଧର ଏକ ନୂତନ ଶିଳ୍ପ ଶୃଙ୍ଖଳାର ପରିଚୟ ଦିଅନ୍ତି । ଏହାର ଆଦ୍ୟ ଉପମା—'ଦିବସର ଅଭିନୟ' ପରେ 'ସନ୍ଧ୍ୟା ଯବନିକା ପାତ'—ପ୍ରଥମରେ ଗତାନୁଗତିକ ଜଣାପଡ଼େ । କିନ୍ତୁ ପରେ ପରେ ଚନ୍ଦ୍ରୋଦ୍ଭାସିତ ରଜନୀର କୁହୁକ ସ୍ପର୍ଶରେ ଯେଉଁ ପ୍ରଶାନ୍ତ ବାତାବରଣ ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ ତହିଁରେ ଏ ଉପମାର ଯଥାର୍ଥତା ସଂଘଟନ ସ୍ୱତଃସିଦ୍ଧ । କାରଣ ଏହା ସ୍ପଷ୍ଟ ଯେ 'ଅଭିନୟ' ଓ 'ଯବନିକା' ମାଧ୍ୟମରେ ଦିବସର କର୍ମମୁଖର, କୋଳାହଳମୟ ପରିବେଶର ବିଶ୍ରାନ୍ତି ସୂଚେଇବାର ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ରଖି କବି ଏ ଉପମାଟିର ପ୍ରୟୋଗ କରିଛନ୍ତି । ସେହିଭଳି ରଜନୀ-ରାଣୀ ଅଳଂକୃତ ହେବାର ସାଧାରଣ ବର୍ଣ୍ଣନା ତଥା ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟିରେ କାମୋଦ୍ଦୀପକ ପ୍ରଭାବ ସୃଷ୍ଟି କରିବାର ମଧ୍ୟ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ରହିଛି । ଏସବୁ ଖଳନାୟକର କାମାତୁର ଅବସ୍ଥା ଚିତ୍ରଣ କରିବା ଯକାଶେ ଉପଯୁକ୍ତ ତଥା ସଫଳ ଉପକ୍ରମଣିକା ।

'ଚନ୍ଦ୍ରିକାଲିଙ୍ଗନ ସୁଖେ ପ୍ରଫୁଲ୍ଲିତ-
ହୃଦୟ ସରିତ ପତି
ସରିତଙ୍କ ପ୍ରତି ଅନାଦର କରି
ଠେଲି ଦେଲା ପଛ କତି ।
ମୁହିଁ ଫୁଲାଇଲେ ନଦୀଏ,
ସାଗର ଖଣ୍ଡିକ ଲୋକେ କହୁଥାରି
ବୋଲିବାରୁ ତାର ଅପଭ୍ରଂଶେ
ଏବେ ବୋଲନ୍ତି ତାକୁ ଜୁଆର ।'

ଏହା କେବଳ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟହୀନ, ଅପ୍ରାସଙ୍ଗିକ ଶୃଙ୍ଖଳାର୍ଯ୍ୟୋକ୍ତି ନୁହେଁ । ଏକ ପକ୍ଷରେ ମିଳନ-ଜନିତ ହର୍ଷୋତ୍ଫୁଲ୍ଲତାର ଶବ୍ଦ ଏବଂ ଅପର ପକ୍ଷରେ, ବିରହଜନିତ ଅଭିମାନର ଶବ୍ଦ (ଗ୍ରାମ୍ୟ ଭାଷାରେ, ଗୁଡ଼ି ଫୁଲେଇବା ଓ ମୁହଁ ଫୁଲେଇବାର ଶବ୍ଦ) ସଂଘଟନ ଚନ୍ଦ୍ର ଏବଂ ଜୁଆର ମାଧ୍ୟମରେ ପରିବେଷିତ ହୋଇ ଠିକ୍ ତାପରେ ରହିଥିବା କାମାତୁର ଚାତକର ଘନଘନ ଶ୍ୱାସ-ପୂର୍ଣ୍ଣ ଉଦ୍‌ବେଳିତ ହୃଦୟକୁ ବଳିଷ୍ଠ ଭାବେ ରୂପାୟିତ କରିବାରେ ସାହାଯ୍ୟ କରେ । ପୁଣି ସ୍ୱୀୟ ପ୍ରେମିକାଗଣଙ୍କୁ ଅନାଦର କରି ଚାତକ ମଧ୍ୟ ଆଶା କରି ବସିଛି ଉଚ୍ଚାକାଶରେ ଭାସମାନ ଚନ୍ଦ୍ର ସଦୃଶ ପବିତ୍ର ସୌଦାମିନୀଙ୍କୁ । ସାଗରର ଚନ୍ଦ୍ର ପ୍ରୀତିର ଫଳ କେବଳ ଜୁଆରରେ ହିଁ ପର୍ଯ୍ୟବେଶିତ ହେବା ଭଳି ଚାତକର ଏହି କାମନାର ଫଳରେ କେବଳ ତା ହୃଦୟର ଉଦ୍‌ବେଳନ ହିଁ ସାର ହେବ । ଏହିସବୁ କାରଣରୁ ଶୃଙ୍ଖଳାର୍ଯ୍ୟୋକ୍ତିର ସଂଯୋଜନା ସର୍ବତୋଭାବେ ସଫଳ ହୋଇଅଛି ।

ଏ ଉପମା ସମ୍ଭାରର ଚରମ ପରିଣତି ଆସେ ଆହୁରି ମନୋଜ୍ଞ ଭାବେ ।—

'ନିତ୍ୟ ମହୋଦଧି-ସ୍ୱପନ ତରଙ୍ଗେ
ଭାସି ଭାସି ଜୀବଗଣ,
କଲେ କେତେ ମହା ଅଦ୍ଭୁତ ବିଷୟ
ପ୍ରତିବିମ୍ବ ଦରଶନ ।
କାମତୃଷାକୁଳ ଚାତକ କେବଳ
ତହିଁରୁ ଅଛି ବାହାର
ଲଗିଛି ଦାରୁଣ ବିଷମ ଦୁରାଶା-
ମୃଗତୃଷ୍ଣାକୁ ତାହାର ।
ଯହିଁ ପ୍ରଭାବତୀ ଦ୍ରୌପଦୀ-ମୂରତି
କୁସୁମ ହସିତ ଲତା
ପ୍ରତିବିମ୍ବ ପଡ଼ି ନୟନରେ ତାର
ଦେଉଅଛି ଶୀତଳତା ।

ସେହି ଶୀତଳତା କରୁଅଛି କିନ୍ତୁ
ବୃଦ୍ଧି ତା ହୃଦୟ-ଦାହ
ସ୍ୱଭାବ ଶୀତଳ ଜଳପାତେ ଯଥା
ତପତ ତୈଳ-କଟାହ ।'

ଏହି ପଦ୍ୟାଂଶଟିର ଶେଷକୁ ଥିବା ଖାଣ୍ଟି ମେଦେନୀପୁରପମାକୁ ଠିକ ସେଭଳି 'ଇନ୍ଦୁମତୀ'ର ଏକ ବିଶିଷ୍ଟ ଉପମା ('ଅନାବୃତ ସ୍ଥାନେ ଥିଲେ ଯଥା ଶୀତ-କଣାନ୍ତେ ଲୌହ ଶାବଳ') ସଙ୍ଗେ ତୁଳନା କରାଯାଇପାରେ । ବାସ୍ତବତା-ଆଧାରିତ ନୂତନତା ଏବଂ ବଳିଷ୍ଠତା ସତ୍ତ୍ୱେ 'ଇନ୍ଦୁମତୀ'ର ସେହି ଉପମାରେ ରହିଥିବା ଅଯୌକ୍ତିକତା ଉପରେ ଆଗରୁ ଦୃଷ୍ଟି ଆକର୍ଷଣ କରାଯାଇଛି । ଏଠିଥିବା ଉପମାଟି ମଧ୍ୟ ସାଧାରଣ ବାସ୍ତବ ଜୀବନର ଅଭିଜ୍ଞତାରୁ ଆହୃତ, କିନ୍ତୁ ଏ ମଧ୍ୟରେ ଉପମା ପ୍ରୟୋଗରେ ଗଙ୍ଗାଧରଙ୍କର ଏକ ବୌଦ୍ଧିକ-ଶୃଙ୍ଖଳାର ବିକାଶ ଘଟି ଯାଇଥିବାରୁ ଏଠାରେ ଉପମାଟିର ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାବେ ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ ଏବଂ ସଫଳ ବ୍ୟବହାର ସମ୍ଭବପର ହୋଇଛି ।

ପ୍ରଥମରେ ସ୍ୱମ୍ନତରଙ୍ଗର ଆମୋଦରେ ଭାସମାନ ସାଧାରଣ ପକ୍ଷୀଙ୍କର 'ପ୍ରତିବିମ୍ବ' ଉପଭୋଗ ସଙ୍ଗେ କୀଚକର ମୃଗତୃଷ୍ଣା-ଅନୁସରଣର ପାର୍ଥକ୍ୟ ଦର୍ଶାଯାଇଛି । ପୁଣି 'କାମତୃଷାକୁଳ' କୀଚକର 'ବିଷମ ଦୁରାଶା' ଉଦିତ ହେଉଛି 'ପ୍ରଜ୍ୱଳନୀ', 'କୁସୁମହସିତଲତା' ଦ୍ରୌପଦୀଙ୍କ ମୂର୍ତ୍ତି ପଛରେ । ସେହି ନାରୀ ମୂର୍ତ୍ତିରେ ରହିଛି ଏକ ଶାନ୍ତ ସ୍ନିଗ୍ଧ ପ୍ରଫୁଲ୍ଲତା;—କୀଚକର ଅବସନ୍ନ, ଜ୍ୱଳମାନ ମୂର୍ତ୍ତି ସହ ତାର କି ଏକ ବିଚିତ୍ର ବିରୋଧ ? କିନ୍ତୁ ଅସ୍ୱାଭାବିକ ଭାବେ ଏହି ଶୀତଳତା କୀଚକମନର ପ୍ରଜ୍ୱଳନକୁ ପ୍ରଶମିତ ନ କରି ତାହାକୁ କରୁଛି ବରଂ ଆହୁରି ଉଦ୍ଦୀପ୍ତ···ଆହୁରି ଦହନଯୁକ୍ତ । ଚତୁର ଇଙ୍ଗିତ ତଥା ବିରୋଧାଭାସର ସୁଗଭୀର କାବ୍ୟିକ ବ୍ୟବହାର ଫଳରେ ନିମ୍ନ କାବ୍ୟାଂଶଟି କିନ୍ତୁ ଏତେ ମନୋଜ୍ଞ ହୋଇଛି । ଏବଂ କବିଙ୍କ ଏହି ନୂତନ ସାମର୍ଥ୍ୟ ପଛରେ ରହିଛି ଗଙ୍ଗାଧରଙ୍କର କବି କଳ୍ପନାରେ ନୂତନଭାବେ ଜାଗ୍ରତ ଏକ ବୌଦ୍ଧିକ ଶୃଙ୍ଖଳାର ଜ୍ଞାନ ।

ବର୍ଣ୍ଣନା ପୁଣି ଆଗେଇ ଚାଲେ ··

'ନାଟଶାଳର କଥାମାନ ହେଲା ତାଇ
ହୃଦୟ ପଟେ ଲିଖିତ-
ପଢ଼ି ପଢ଼ି ହେଲା ତାହା ସ୍ୱଭାବତଃ
ପ୍ରେମ-ଧର୍ମରେ ପାଷିତ ;
ସୁବର୍ଣ୍ଣ ରତନ ଲାଭ କଥା ତା'ର
ଧ୍ୟାଣେ ହେଲା ମୂଳମନ୍ତ୍ର,
ମନୋରାଜ୍ୟେ କ୍ରମେ ଚଳିଲା
ଶାସନ-ପ୍ରଣାଳୀ ମଦନ-ତନ୍ତ୍ର ।
ନ୍ୟାୟଦେବଙ୍କର ବ୍ୟବସ୍ଥା ସକଳ
ଅଚିରେ ହେଲା ଉଲ୍ଲଟ,
ଚଳିଲା ମନ୍ତ୍ରଣା ଅବିରତ ମଦ-ମୋହ
ମନ୍ତ୍ରୀଙ୍କ ସହିତ ।

ହୃଦୟ ପଟରେ ଲିଖିତ କାମଶାସ୍ତ୍ରର ବାରମ୍ବାର ଅଧ୍ୟୟନ ଫଳରେ କୀଚକର 'ପ୍ରେମଧର୍ମରେ' ପାଷିତ ହେବାର ଐକାନ୍ତିକ ଅବସ୍ଥା ଉପୁଜିଲା । 'ଧର୍ମ' ଶବ୍ଦରୁ କ୍ରମେ କ୍ରମେ କବି ତତ୍‌ସଂଲଗ୍ନ ଅନେକ ଶବ୍ଦ···'ମନ୍ତ୍ର', 'ତନ୍ତ୍ର', 'ରାଜ୍ୟ···ଶାସନ ପ୍ରଣାଳୀ', 'ତନ୍ତ୍ର', 'ନ୍ୟାୟଦେବଙ୍କର ବ୍ୟବସ୍ଥା', 'ମନ୍ତ୍ରଣା', 'ମନ୍ତ୍ରୀ' ··ଇତ୍ୟାଦି ଶବ୍ଦଗୁଡ଼ିକୁ ସେମାନଙ୍କର ପାରସ୍ପରିକ ପ୍ରତିବେଶିଗୁଣରେ ଜଡ଼ିତ କରିଦେବାଠାରୁ କେବଳ ଏକ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟବିହୀନ ବର୍ଣ୍ଣନା ବାହାଦୁରୀ ବୋଲି ଆପାତ ପ୍ରତୀୟମାନ ହେଲେ ହେଁ ପ୍ରକୃତରେ ତାହା ନୁହେଁ । ଏହି ସବୁ ଶବ୍ଦ ଏବଂ ସେମାନଙ୍କ ପଶ୍ଚାଦ୍‌ଭାଗରେ ଥିବା ଧାରଣା ସବୁକୁ କ୍ରମେ କ୍ରମେ ନିବିଡ଼ ଭାବେ ସଂଘଟିତ କରିବା ଦ୍ୱାରା କୀଚକ କ୍ରମଶଃ ସେହି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଏକ ଧାରଣାର ବିଭିନ୍ନ ରୂପରେ ଅଧିକରୁ ଅଧିକତର ବିମଜ୍ଜିତ ହୋଇଯିବା ଅବସ୍ଥାକୁ ରୂପାୟିତ କରାଯାଇଛି । ଏତଦ୍ ବ୍ୟତୀତ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସେହି ଏକ ରୂପକର କ୍ରମ ପ୍ରସାରଣ କଥାକାବ୍ୟର ଗତିଶୀଳତାରେ ମଧ୍ୟ ସହାୟତା କରିଛି । ପ୍ରଥମେ ପ୍ରେମଧର୍ମ ପାଷାର ଅବତାରଣା ଥାଇ ତାହାର କ୍ରମବିବର୍ଦ୍ଧନ ଫଳରେ କୀଚକର ମନୋଭାବନାର ଏହି ଯେଉଁ ବିସ୍ତୃତ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ଘଟିଛି ତାହା ପାଠକକୁ କଥାବସ୍ତୁ ସହିତ ଆହୁରି ନିବିଡ଼ ଭାବେ ସଂଶ୍ଳିଷ୍ଟ କରିଦିଏ ।

ଅଥଚ, ବର୍ଣ୍ଣନାର ଶୈଳୀ ନେଇ ସେ ଅନ୍ୟମନସ୍କ ହେବାର ଉପକ୍ର ରହେ ନାହିଁ ।

ଏହା ସ୍ପଷ୍ଟ ଯେ, ଏଭଳି ଗୋଟିଏ ରୂପକର କ୍ରମପରିଣତି ଆସିବାରେ ସମସ୍ତ ନିକଟବର୍ତ୍ତୀ ଧାରଣା ଗୁଡ଼ିକର ସଂଯୋଜନାର ଭିତ୍ତିଭୂମି ହେଲା ବୌଦ୍ଧିକ ବିସ୍ତୃତି ଏବଂ ଏହା ଫଳରେ ହିଁ ଶିଳ୍ପଶୃଙ୍ଖଳା ଦୃଢ଼ ହେବାର ସୂଚନା ସ୍ପଷ୍ଟ ହୋଇଛି ।

ଦ୍ୱିତୀୟରେ ଆସେ ନାୟକର ଅପୂର୍ଣ୍ଣ ଆକାଂକ୍ଷାର ବର୍ଣ୍ଣନା ଏବଂ ପ୍ରଭାତର ଆଗମନ ପାଇଁ ତାହାର ବ୍ୟାକୁଳ ପ୍ରତୀକ୍ଷା, କାରଣ ଯଥାଶୀଘ୍ର ସେ ନିଜ ଦାସୀକୁ ଦୂତୀ ଭାବରେ ପ୍ରେରଣ କରିବ । ଏଠି ବର୍ଣ୍ଣାଢ଼୍ୟ ପ୍ରଭାତର ଆଗମନ, ବର୍ଣ୍ଣନାର କାବ୍ୟିକ ଅଭିବ୍ୟଞ୍ଜନାରେ ଅଭିବ୍ୟଞ୍ଜିତ ନ ହୋଇ କପରି 'ନିଶାଶେଷ'ର ଚିତ୍ରଣରେ 'ମରଣ' 'ଶୋକ', ଇତ୍ୟାଦି ଭାବର ବିଶେଷ ସଂସ୍ଥାପନ ହୋଇଛି ତାହା ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିବାର କଥା । ପୂର୍ବରୁ ଦ୍ୱିତୀୟ ସର୍ଗରେ ନାୟକ ଦେଖିଥିବା ଦ୍ରୌପଦୀଙ୍କର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ବର୍ଣ୍ଣନାରେ 'ଉଲ୍କାପାତ'ର ଉପମା ପ୍ରୟୋଗ ଭଳି ଏଠି ଏ ସବୁର ଏକ ବିଶିଷ୍ଟ ଅର୍ଥ ରହିଛି । ଉପମା ର ଉପରିସ୍ଥ ଭାବ ହେଲା ଉଲ୍କା ତାରା ଯେଉଁଭଳି ଆକାଶ ମଣ୍ଡଳରେ ଅନ୍ୟ ସବୁ ତାରା ଅପେକ୍ଷା ଅଧିକତର ଉଦ୍ଭାସିତ ହୁଏ, ଦ୍ରୌପଦୀଙ୍କର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ସେଉଁଭଳି ତାଙ୍କ ଗହଣରେ ରହିଥିବା ଅନ୍ୟ ସମସ୍ତ ନାରୀଙ୍କ ଅପେକ୍ଷା ଅଧିକତର ଜ୍ୟୋତିର୍ମୟୀ ଭାବେ ନାୟକର ଦୃଷ୍ଟି ଆକର୍ଷଣ କଲା । କିନ୍ତୁ ଉପମାର ଅନ୍ତରାଳରେ ରହିଛି ଭିନ୍ନ ଏକ ସଂଗୁପ୍ତ ଭାବ । ଉଲ୍କାପାତ ଅମଙ୍ଗଳସୂଚକ; ତେଣୁ ଦ୍ରୌପଦୀଙ୍କର ଉଦ୍ଭାସିତ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ନାୟକ ପାଇଁ ବିନାଶର ସୂଚନା ମାତ୍ର । ଉପସ୍ଥିତ ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ଠିକ୍ ଯେଉଁଭଳି 'ନିଶାଶେଷ'ରେ ନାୟକ ଆଶା କରୁଛି ଏକ ନୂତନ ଜୀବନ୍ୟାସ । କିନ୍ତୁ 'ମରଣ' ବା 'ଶୋକ' ଭାବର ଇଙ୍ଗିତ ଦେଇ କବି ତାହାର ଆସନ୍ନ ବିନାଶର ସୂଚନା ଦେଉଛନ୍ତି । ଏଭଳି ଇଙ୍ଗିତର ପ୍ରୟୋଗ (ଯାହାକୁ ନାଟକୀୟ ବ୍ୟାଜୋକ୍ତି) ବର୍ଣ୍ଣନାକୁ ଅଧିକ ମନୋଜ୍ଞ ନାଟକୀୟ କରିଥାଏ ଏବଂ ଏ ବ୍ୟବହାର କବି କଳ୍ପନାରେ ବୌଦ୍ଧିକତାର ବିସ୍ତୃତି ଫଳରେ ହିଁ ସମ୍ଭବ ହୁଏ ।

ତୃତୀୟ ସର୍ଗର ଅବଶିଷ୍ଟ ଅଂଶରେ ରହିଛି କୀଚକ ଓ ଚପଳାର କଥୋପକଥନ ଏବଂ ଚପଳା-ଦ୍ରୌପଦୀ ସମ୍ଭାଷଣ । ଏ ଉଭୟ ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ରହିଥିବା ବିପୁଳ କାବ୍ୟିକ ମୂଲ୍ୟ ହୃଦ୍‌ଗ୍ରାହୀ କରିବାପାଇଁ ଏ ଅଂଶଟିର ବାରମ୍ବାର ପଠନ ଆବଶ୍ୟକ । ନାଟକୀୟ କଳ୍ପନା, କାବ୍ୟ ଫଳାପର ଶୃଙ୍ଖଳିତ ଶୈଳୀ, ଚରିତ୍ର-ଚିତ୍ରଣର ପାରଦର୍ଶିତା, ଅନଳଙ୍କୃତ କାବ୍ୟ ସମ୍ଭାର—ଏ ସବୁର ଯେଉଁ ବିଚିତ୍ର ଶକ୍ତି ଆମେ ଏଠି ଦେଖିବାକୁ ପାଉଁ ତାହା 'ଇନ୍ଦୁମତୀ'ର ବର୍ଣ୍ଣନାଶୈଳୀ ଅପେକ୍ଷା ଯେ କେତେ ଉନ୍ନତ ତାହା ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିବାର କଥା । ଏ ନୂତନ ଶକ୍ତି ଆସିଛି ସେଇ ନବଶାଣିତ ବୌଦ୍ଧିକ ବିଗ୍ରହର ଜନିତ ଶିଳ୍ପ ଶୃଙ୍ଖଳାରୁ । ଏହାର ସୁଦୀର୍ଘ ଆଲୋଚନା ନ କରି ସୂଚନା ଦେଲେ ହିଁ ଯଥେଷ୍ଟ ହେବ ।

ପରବର୍ତ୍ତୀ ସମୟରେ କବିଙ୍କର ଅପ୍ରସ୍ତୁତତା, ବ୍ୟସ୍ତ ହେବାର ଭାବ କ୍ରମେ ଦୂରୀଭୂତ ହୋଇସାରିଛି । କାବ୍ୟର ବେଗକୁ ଅବାରିତ ରଖିବା ସଙ୍ଗେ ନାଟକୀୟ କ୍ରମ-ବର୍ଦ୍ଧମାନତା ପ୍ରତି ଗଙ୍ଗାଧର ଯତ୍ନଶୀଳ ହୋଇ ପାରିଛନ୍ତି ।

କୀଚକ ଓ ଚପଳାର କଥୋପକଥନ ପ୍ରଥମେ ଚତୁର ଇଙ୍ଗିତରୁ ଆରମ୍ଭ ହୁଏ । ପରିବର୍ତ୍ତିନ ମୁହୂର୍ତ୍ତି ଆସେ ଚପଳାର ପ୍ରଶ୍ନରୁ—"କେଉଁ ତିଳକରେ ଏତେ ସ୍ନେହ ଗୁମୁଙ୍କର ?" ତାପରେ ଉଭୟେ ନିଃସଙ୍କୋଚ, ସ୍ପଷ୍ଟତର ଭାବେ ଆଲୋଚନା କରନ୍ତି ।

ଚପଳାର ପ୍ରଥମରେ ସାନ୍ତ୍ୱନାସୂଚକ ବାଣୀ—

"ସହଜେ ଗୁମୁଙ୍କ ନାମରେ ବାମାର
ମନ କିଣି ଦେବ ଆଣି",

ପରେ ପରେ ନିର୍ଭୟ ଘନିଷ୍ଠ ସମ୍ବୋଧନ,

"ଯାଉଛୁ ରସିକ"

ଏବଂ ପୁଣି ନାରୀସୁଲଭ ବାସ୍ତବବାଦିତା ଓ ତିକ୍ତ କଥିତ ଭାଷାର ପ୍ରୟୋଗ—

"କିନ୍ତୁ ଏ ପ୍ରସଙ୍ଗ ଲବମାତ୍ର ଜାଣି
ନ ପାରିବେ ସାଆନ୍ତାଣୀ,
ତାଙ୍କ କର୍ଣ୍ଣେ ଏହା ପଡ଼ିଲେ ମୋହର
ଉଠିଯିବ ଦାନାପାଣି ।
ଅଳଙ୍କାର କିଛି ନ ନେବି ତୁମ୍ଭରୁଂ
ନ ପିନ୍ଧିବି ପାଟଶାଢ଼ୀ,
ସାଆନ୍ତାଣୀ ଯଦି ସେ ବେଶ ଦେଖିବେ
ମୋ ମୁଣ୍ଡେ ପଡ଼ିବ ବାଡ଼ି"—

ଏ ସବୁର ନାଟକୀୟ ଔଚିତ୍ୟ, ଏ କାର୍ଯ୍ୟରେ ଚପଳାର ପ୍ରଚ୍ଛନ୍ନ ଆମୋଦ ତଥା ତାହାର ସାମଗ୍ରୀକ ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣରେ ସୁଗୁରୁତା ଲକ୍ଷଣୀୟ ।

କୀଚକ ସଙ୍ଗେ ଆଳାପ ସମୟରେ ରସିକା ଦୂତୀର ବ୍ୟବହାର ଏବଂ ପୁଣି ସୈରିନ୍ଧ୍ରୀ ସଙ୍ଗେ ଆଳାପରେ ତାହାର ବାକ୍‌ଭଙ୍ଗୀ ଓ ବ୍ୟବହାରର ପାର୍ଥକ୍ୟ ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ ଭାବେ ରୂପାୟିତ ହୋଇଛି । ଦ୍ରୌପଦୀଙ୍କ ଆଗରେ ବିଷୟଟି ଉତ୍‌ଥାପନ କରିବାରେ ଚପଳା ଖୁବ୍ ସତର୍କ । କୈତବ ବ୍ୟବହାରରେ ସେ ପାରଦର୍ଶୀ । ପ୍ରଥମେ ଯାଇ, "ସୈରିନ୍ଧ୍ରୀ ନିକଟେ ଉପଗତ ହୋଇ ବସି ହେଲା ହସ ହସ" । ଏ ଭଳି ନୂତନ ବ୍ୟବହାରରେ 'ସୈରିନ୍ଧ୍ରୀ ଆଶ୍ଚର୍ଯ୍ୟ ହୁଅନ୍ତି, କିନ୍ତୁ ସାଧାରଣ ଭାବରେ କହନ୍ତି, "ଦେଖୁଛି ଚପଳେ ଆଜ ତୋ ବଡ଼ ହରଷ" । ବୁଦ୍ଧିମତୀ ଚପଳା ମଧ୍ୟ ଅତି ସାଧାରଣ ତୋଷାମୋଦ ସ୍ୱରରେ କହେ, "ଦେଖିଲେ ତୁମ୍ଭଙ୍କୁ ଦୁଃଖ ହୋଇଯାଏ ଦୂର," କିନ୍ତୁ ହଠାତ୍ ତା ସଙ୍ଗେ ଚତୁର ଭାବେ ଯୋଗ କରେ...

"ମୋହୋକଥା ଗୁଡ଼ ପଡ଼ିଥିବ ଥରେ
ଯାହାର ନୟନ ପଥେ
ଆନନ୍ଦ ପ୍ରତିମା ହୋଇ ତା ହୃଦୟେ
ବସିଥିବ ଅବିରତେ ।"

ଏ ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ଦୃଷ୍ଟି-ଗୁଣ ଉପରେ ବାରମ୍ବାର ଜୋର ଦେବାରେ ନାଟକୀୟ କୌଶଳ ରହିଛି । ନାୟକର କାମନା ଏ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ରୂପଦର୍ଶନରେ ହିଁ ସୀମାବଦ୍ଧ । ପୁଣି ଚପଳାର ଏ ଲୁଚକାଳି ଖେଳରେ ତାର ସର୍ବଦା ସତର୍କ ଦୃଷ୍ଟିପାତର ଆବଶ୍ୟକତା ରହିଛି । ମନଯୋଗ ସହକାରେ ସେ ଦେଖୁଛି ଏବଂ ମନେ ମନେ ଅନୁକୂଳ ଅବସ୍ଥାର ଅପେକ୍ଷା କରୁଛି ।

ଦ୍ରୌପଦୀ ମଧ୍ୟ ତୀକ୍ଷ୍ଣ-ବୁଦ୍ଧି ସମ୍ପନ୍ନା, ତାଙ୍କର ସନ୍ଦେହ ଉକ୍ତି :

"କି ହେଲା ଚପଳେ ଆରମ୍ଭି ବସିଲୁ
ବୃଥା ପ୍ରଶଂସା ଅଯଥା ?
କି ଲଭ ଉଦ୍ୟାନ ବୃକ୍ଷଚରୁ ଛାଡ଼ି
ବନ୍ୟବୃକ୍ଷେ ଦେଲେ ଜଳ ?"

ଆଉ ଅଧିକ ଆତ୍ମଗୋପନ ନିରର୍ଥକ ଭାବି ବର୍ତ୍ତମାନ ଚପଳା ମୂଳ କଥାଟି ବାଢ଼ି ବସେ । କିନ୍ତୁ କେବଳ ଗୋଟିଏ ମାତ୍ର ଶବ୍ଦରେ ତାହା ସୂଚାଇ ଦିଆଯାଏ—'ଚପଳେ ବୋଇଲା' । କିନ୍ତୁ ତାହାର ପ୍ରସ୍ତାବନା ମଧ୍ୟ ଚତୁର ଭଙ୍ଗିରେ ଆରମ୍ଭ—

'ଭୋଗ୍ୟ ନୋହି ତୁମ୍ଭ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ
ଝରୁଛି ଅରଣ୍ୟ କୁସୁମ ପରି'
ଇତ୍ୟାଦି ।

ପଦ୍ୟାଂଶଟିର ମନୋଜ୍ଞ ନାଟକୀୟତା ଓ ତନ୍ମଧ୍ୟରେ ଛନ୍ଦେ ଛନ୍ଦେ ଚତୁରୋକ୍ତି ସଙ୍ଗେ ସ୍ୱାଭାବିକତାର ସମନ୍ୱୟ ଗଙ୍ଗାଧରଙ୍କ ସମକାଳୀନ ସାହିତ୍ୟରେ ଦୁର୍ଲଭ । ସବୁଠାରୁ କବିଙ୍କ ପାରଦର୍ଶିତାର ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ ବିଷୟ ଏହି ଯେ ଏହି କବିତା-ନିର୍ମାଣ ପ୍ରଚେଷ୍ଟା ଫଳରେ କଥାକାବ୍ୟର ଗତିଶୀଳତା କୌଣସିଠାରେ ବି ବ୍ୟାହତ ହୋଇନାହିଁ ।

ଏହି ନାଟକୀୟ ସଂଳାପର ଏକ ବିଶେଷ ଚିତ୍ତାକର୍ଷକ ସମୟ ଆସେ ଚପଳାର ଘୋର ପ୍ରଲୋଭନସୂଚକ ବକ୍ତବ୍ୟ ଶେଷରେ—

"ଭାଗ୍ୟକଥା ସିନା ହେବାର ଏଭଳି
ଲୋକ କୋଳ ପ୍ରସ୍ଫୁଟା
ବିଭବ ହୃ-କର-ସୁଖ ମଧୂତ୍ତମା
ଜାଣିପାରେ କମଳିନୀ।"

ଚପଳା ସମସ୍ତ ସମ୍ଭ୍ରମ ତ୍ୟାଗକରି ତାର ମନର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ପ୍ରକାଶ କରି ସାରିଛି। ଏ ମନରତା ନେଇ ତାର ଆଉ ସଙ୍କୋଚ ନ ଥିଲେ ହେଁ ତାକୁ ସେ ଏକ ମନୋରମ ରୂପ ଦେବାରେ ଯତ୍ନଶୀଳା। ଉଭୟ କାରଣରୁ ଉପମା ସମ୍ବଳିତ ସାଡ଼ମ୍ବର ଭାଷାରେ ସେ ପ୍ରଲୁବ୍ଧ କରେଇବାର ଚେଷ୍ଟା କରିଛି। ପକ୍ଷାନ୍ତରେ ବାସ୍ତବ ଆତ୍ମସମ୍ମାନ ସମ୍ପନ୍ନା ଦ୍ରୌପଦୀଙ୍କର ଉତ୍ତର ନିରାଡ଼ମ୍ବର, ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ଏବଂ ଶାନ୍ତ—

'ସୈରିନ୍ଧ୍ରୀ ବୋଇଲେ, "ଶୁଣହେ କମଳିନୀ,
ବିଭବସୁ ଲୋଡ଼ା ନାହିଁ,
ବନକୁସୁମ ମୁଁ ପଡ଼ଅଛି ବନଦେବଙ୍କ
ପୀରତି ପାଇଁ।"

ଚପଳାର କାବ୍ୟକ-ଅଭିଭାଷଣକୁ ନିତାନ୍ତ ଲଜ୍ଜିତ କରେ ସରଳ ବାସ୍ତବକତାରେ ଶକ୍ତିବନ୍ତ ପ୍ରଥମ ଧାଡ଼ିଟି। ଦ୍ୱିତୀୟ ଧାଡ଼ିଟି ସୈରିନ୍ଧ୍ରୀଙ୍କ ସରଳ ଆତ୍ମସନ୍ତୋଷର କାବ୍ୟକ-ବ୍ୟଞ୍ଜନା କରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ 'ବନକୁସୁମ' ଓ 'ବନଦେବ' ମାଧ୍ୟମରେ 'ବନବାସୀ' ପାଣ୍ଡବଗଣଙ୍କର ଯଥାର୍ଥ ଇଙ୍ଗିତ ମଧ୍ୟ ପାଠକକୁ ଦିଏ।

ଏ ପ୍ରସଙ୍ଗରେ 'ବୈଦେହୀଶ ବିଳାସ'ର ଏକ ସମଧର୍ମୀ ଗୃତ୍ତୁସେଁୟାକ୍ତି ମନକୁ ଆସେ। ସୀତାଙ୍କୁ ପ୍ରଲୁବ୍ଧ କରିବା ସକାଶେ ଅଶୋକ ବନରେ ତାଙ୍କ ସମକ୍ଷରେ ରାବଣ ସ୍ୱୀୟ ଗୌରବ କୀର୍ତ୍ତନ କରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଅନେକ ବିଚକ୍ଷଣ ଯୁକ୍ତି ସବୁ ଦିଏ। ତନ୍ମଧ୍ୟରୁ ଗୋଟିଏ ହେଲା—

'ବିଭାକର ବଲ୍ଲଭା ପଦ୍ମିନୀ,
ବିଳସଇ ସେ ମଧୁପ ସେବନ

ଚନ୍ଦ୍ରକର ବଂଶୀ-ବଲ୍ଲଭ ପ୍ରିୟା ତୁ
ମୁଁ ମଧୁପ ହୁଅ ରସଦାୟୀ,
ଗୋ ବୈଦେହୀ ।”

ରାବଣଙ୍କୁ କୌଣସି ପ୍ରତ୍ୟୁତ୍ତର ଦେବା ସୀତାଙ୍କ ପକ୍ଷରେ ଉଚିତ ନୁହେଁ । ତେଣୁ କବି ଏଇ ଯୁକ୍ତିର ଉତ୍ତର ସ୍ୱରୂପ ତ୍ରିଜଟା ମାଧ୍ୟମରେ ସମଧର୍ମୀ ଏକ ଚାତୁର୍ଯ୍ୟୋକ୍ତି ପ୍ରଦାନ କରନ୍ତି···

‘ବଣ ମଧୁପ କାହୁଁ ଭଜିବ,
ତୁଚ୍ଛ ଶିବରାଜି ସମ୍ଭବ,
ବଶୀଭୂତ ହୋଇ ପାତକୀ କେତକୀ ସୁକାନ୍ତିରେ
ଈଶ ଭୋଗ ହେବ, ଗୋ ବାମାଏ ।’

ଏହି ଉତ୍ତରରେ ଚାତୁର୍ଯ୍ୟ ଏବଂ ନାଟକୀୟତା ରହିଛି । କିନ୍ତୁ ସୈରିନ୍ଧ୍ରୀ-ଚପଳା ସଂଳାପରେ ଭିନ୍ନ ଭାଷା ମାଧ୍ୟମରେ ଯେଭଳି ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ତଥା ମାନସିକ ଗୁଣର ପାର୍ଥକ୍ୟ ସୂଚନା ସମ୍ଭବ ହୋଇଛି, ତ୍ରିଜଟାର ଉତ୍ତରରୁ ସେଭଳି କିଛି ପାଠକ ପାଏନାହିଁ । କହିବା ବାହୁଲ୍ୟ ଯେ କେବଳ ନାଟକୀୟ ସ୍ୱର ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏ ତୁଳନାଟି କରାଯାଇଛି—ଅନ୍ୟଥା, ଉଭୟର କାବ୍ୟାଦର୍ଶ, କଥାବସ୍ତୁ ଇତ୍ୟାଦି ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଭିନ୍ନ ।

ଚପଳାର ପର ·ଉତ୍ତର ସେଭଳି ନାଟକୀୟତାର ଅନ୍ୟ ଏକ ଅନ୍ତରଙ୍ଗ ଓ ବଳିଷ୍ଠ ରୂପାୟନ—

‘···ମୋ କଥା ନ ମାନ କଲେ
ବୃଥା ଅଭିମାନ
ସୁଖେ ହେବା କଥା ଦୁଃଖେ ହେବ,
ତହିଁ ଲାଭ ହେବ ଅପମାନ ।
ତରୁ-ଚୂତ-ଶୋଭୀ ସୁପକ୍ୱ-ରସାଳ
ସହଜେ ନ ପଡ଼େ ହାତେ,
ଶିଶୁଏ ଦେଖିଲେ ନଅନ୍ତି ସେ ଫଳ
ପକାଇ ପ୍ରସ୍ତର ଘାତେ ।’

ସୈରନ୍ଧ୍ରୀଙ୍କୁ ପ୍ରଲୁବ୍ଧ କରିବାରେ ଅକ୍ଷମ ହେବାରୁ ବର୍ତ୍ତମାନ ଚପଳା ତାଙ୍କୁ ଭୀତ କରିବାର ଚେଷ୍ଟା କରୁଛି । ସେ ନିଶ୍ଚିତ, ବିରାଟ-ନଗରରେ କୀଚକର ଅଭିଳାଷ ବିରୁଦ୍ଧରେ ଯିବାର ଶକ୍ତି କାହାରି ନାହିଁ । ଦୁଇଟି ବିଶ୍ୱାସର ଏ ସଂଘର୍ଷ—କୀଚକ-ପ୍ରତାପ ଉପରେ ଚପଳାର ଆସ୍ଥା ଏବଂ ନିଜ 'ଗନ୍ଧର୍ବପତି'ଙ୍କ ଉପରେ ସୈରନ୍ଧ୍ରୀଙ୍କର ପ୍ରତ୍ୟୟ । ପ୍ରଭେଦ ଏତିକି, ସୈରନ୍ଧ୍ରୀଙ୍କର ଆତ୍ମବିଶ୍ୱାସ ଗଭୀରତର—ଏଣୁ ସେ ନିର୍ଭୟ ଓ ଶାନ୍ତ । ଚପଳାର ଆତ୍ମ-ଦମ୍ଭ ନାହିଁ, ତେଣୁ ତା କଥାରେ ରହିଛି ଗୋଟିଏ ଦେଖାଣିଆ ଅହଂକାର-ଭାବ ଏବଂ ବ୍ୟସ୍ତତା । ବ୍ୟକ୍ତିଦ୍ୱୟର ଏହି ପ୍ରଭେଦଟି ଉପସଂହାରରେ ଦିଆଯାଇଥିବା ଉପମା ('ଦ୍ରୌପଦୀର ମନ'—'ସିଂହିକା' ଏବଂ 'ଚପଳାର ବାକ୍ୟ-ଜାଲ'—'ଶଶକ ଦନ୍ତଂସ') ମାଧ୍ୟମରେ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ପରିଣତି ପାଇଛି ।

ଚପଳାର ଉପର୍ଯ୍ୟୁକ୍ତ ବକ୍ତବ୍ୟରେ, ସାଧାରଣ-ଜୀବନର ଅଭିଜ୍ଞତା ଉପରେ ଆଧାରିତ ଉପମାର ଯେଉଁ ପ୍ରୟୋଗ ହୋଇଛି ତାହା 'କୀଚକବଧ'ରେ ନୂତନ ବା ଏକମାତ୍ର ପ୍ରୟୋଗ ନୁହେଁ । ସମଧର୍ମୀ ଉପମା-ପ୍ରୟୋଗ ସର୍ଗଟିର ମୂଳରୁ ମଧ୍ୟ ହୋଇସାରିଛି ଏବଂ ଏହାପରେ ଆହୁରି ଅନେକ ରହିଛି । ତନ୍ମଧ୍ୟରୁ ନିମ୍ନୋକ୍ତ ବଳିଷ୍ଠ ଉପମାଟି ଗଙ୍ଗାଧର ଆଲୋଚନାରେ ଏକ ଚମତ୍କାର ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ ରୂପେ ପ୍ରଶଂସିତ ।

'କୃଷି-ରକ୍ଷୀ ଲୋଷ୍ଟ୍ରେ ଶସ୍ୟଭକ୍ଷୀ ମୃଗ-ପରିଏ
(ଚପଳା) ଗଲା ପଳାଇ ।'

କଥାବସ୍ତୁର ପରିବେଷଣରେ ଏକ ସୁନିୟନ୍ତ୍ରିତ ଯୋଜନାନୁଯାୟୀ ଗଙ୍ଗାଧର କେବଳ କେତେକ ବିଶିଷ୍ଟ ଅବସ୍ଥାରେ ଏ ଭଳି ଉପମା ପ୍ରୟୋଗ କରୁଥିବାର ମନେ ହୁଏ । କଥାବସ୍ତୁର ଗତିକୁ ମନ୍ଥର ନ କରି ସାଧାରଣ ଦେଶଜ ଭାଷାର ବ୍ୟବହାର ମାଧ୍ୟମରେ ଗଙ୍ଗାଧର ପାଠକକୁ ତହିଁରେ ଆଉ ଟିକିଏ ନିବିଡ଼, ଅନ୍ତରଙ୍ଗ ଭାବେ ମିଶେଇ ଦିଅନ୍ତି ।

ତୃତୀୟ ସର୍ଗର ଉପର୍ଯ୍ୟୁକ୍ତ ସୁଦକ୍ଷ କଳାକୁଶଳତା 'କୀଚକ-ବଧ'ର ଶେଷ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ରହିଛି । 'ଇନ୍ଦୁମତୀ' ଏବଂ 'କୀଚକବଧ'ର ପ୍ରଥମ

ଦୁଇଟି ସର୍ଗ ସମ୍ବଳିତ କାବ୍ୟର ଅନ୍ୟ ଅଂଶ ଗୁଡ଼ିକର ତୁଳନା କଲେ ଗଙ୍ଗାଧରଙ୍କର କ୍ରମବର୍ଦ୍ଧିଷ୍ଣୁ କଳା-ସଚେତନତା ତଥା ଶିଳ୍ପ-ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଯଥାର୍ଥ ରୂପେ ଅବଧାରିତ ହେବ । ପୁଣି ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ 'କୀଚକବଧ' ଏକ ମାଧ୍ୟମିକ ଅବସ୍ଥା । କବିକଳ୍ପନାକୁ ଏକ ବୌଦ୍ଧିକ ସ୍ତରର ବଳରେ ସୁଶୃଙ୍ଖଳ କରି ଯେଉଁ ଉନ୍ନତ, ନାଟକୀୟ କଥାବସ୍ତୁର ଗଠନ ଏବଂ ଭଙ୍ଗିରେ ରହିଥିବା ଉପମା-ସଂଯୋଜନାର 'କୀଚକବଧ'ରେ ଯେଉଁ ଚିହ୍ନ ମିଳେ ତାହାର ସୁପରିଣତି ଆସିବ 'ତପସ୍ୱିନୀ' ଓ 'ପ୍ରଣୟ ବଲ୍ଲରୀ'ରେ ।

ବିଭିନ୍ନ ନାଟକୀୟ ଅବସ୍ଥା ସୃଷ୍ଟି ସକାଶେ ଉପଯୁକ୍ତ ଭାବେ ବିଭିନ୍ନ ପଦ-ବିନ୍ୟାସ 'କୀଚକବଧ'ର ଅନ୍ୟ ଏକ ଉଲ୍ଲେଖନୀୟ ଗୁଣ । 'ଇନ୍ଦୁମତୀ' କାବ୍ୟରେ ଆମୂଳଚୂଳ ସେଇ ଗୋଟିଏ ପଦ ଓ ଛନ୍ଦର ବ୍ୟବହାର ହୋଇଛି । କିନ୍ତୁ ଏଠି ନାଟକୀୟ ଔଚିତ୍ୟ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଗଙ୍ଗାଧର ବିଭିନ୍ନ ଛନ୍ଦର ସମାବେଶ କରିଛନ୍ତି । ତାର ସବିଶେଷ ଆଲୋଚନା ନ କରି କେବଳ ଗୋଟିଏ ମାତ୍ର ଉଦାହରଣ ଦେଲେ ଚଳିବ ।

ଚତୁର୍ଥ ସର୍ଗର ଶେଷ ବେଳକୁ କୀଚକର ଅନୁଧାବନର କ୍ଷିପ୍ରତା ଓ ଦ୍ରୌପଦୀଙ୍କ ବ୍ୟସ୍ତ ପଳାୟନର ଚିତ୍ର ଫୁଟେଇବାରେ ଛନ୍ଦର କିଭଳି ସଫଳ ବ୍ୟବହାର ହୋଇଛି ତାହା "ଦ୍ରୌପଦୀ ଦ୍ରୁତ ପଦେ ଧାଆଁନ୍ତି ଆଗ"ଠାରୁ 'ବାଜନ୍ତେ ଘୁଂଚ ବସିଗଲ ମହୀରେ' ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ପାଠ କରିଗଲେ ଆପେ ଜଣାପଡ଼ିବ । ଏହାର ପର ସର୍ଗରେ କବି ଯେଉଁ ନୂତନ ଛନ୍ଦର ବ୍ୟବହାର କରନ୍ତି ତାହା ପୂର୍ବଛନ୍ଦର ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ପାର୍ଥକ୍ୟ ଜନିତ ଏକ ନୂତନ ସଫଳତା ପାଏ ।

କୀଚକର ବ୍ୟଗ୍ର ଅନୁଧାବନ ହଠାତ୍ ଶେଷ ହୁଏ—

'ପ୍ରକାଣ୍ଡ ତରୁଶାଖା ଏକ ତା ଶିରେ
ବାଜନ୍ତେ ଘୁଂଚ ବସିଗଲ ମହୀରେ ।'

'ବାଜନ୍ତେ ଘୁଞ୍ଚ'—ଏଠି ଛନ୍ଦର ବେଗ ସହସା ରୋଧ ହୁଏ । ପରେ ରହିଛି ଆସୁର ପ୍ରକୃତିକ କୀଚକର ନିରର୍ଥକ, ହାସ୍ୟୋଦ୍ଦୀପକ କୋପର ଚିତ୍ର—

ଶିର ଆଉଁସି ଶାଖା ଗୃହିଁଲ୍ଲ ବସି,
ଉଠି ଘଗିଁଲ ତାକୁ ବେଗେ ଆକର୍ଷି।

ଏଣୁ ଚତୁର୍ଥ ସର୍ଗ ଶେଷରେ ପାଠକ ମନରେ ରହିଛି ଉଦ୍ୟାନରେ ଅପମାନିତ, ନିରାଶ, ଉତ୍ତେଜିତ କୀଚକର ଚିତ୍ର । ଏହା ସଙ୍ଗେ ମନୋଜ୍ଞ ଭାବେ ସଂଘଟିତ ହୁଏ ପଞ୍ଚମ ସର୍ଗ ଆରମ୍ଭରେ ଥିବା କୀଚକର ଏକ ଉନ୍ମତ୍ତସ୍ୱୀୟ ବିଶାଳ ନଗର ମଧ୍ୟରେ ରୋଷପ୍ରାପ୍ତ ଭାବେ ସେ ବର୍ତ୍ତମାନ ଆତ୍ମବଡ଼ିମା ଗାନ କରି ନିଜର ଆତ୍ମବିଶ୍ୱାସ ଫେରେଇ ଆଣିବାର ଚେଷ୍ଟା କରୁଛି । ଛନ୍ଦ ସଂଯୋଜନା କିଭଳି ସୂକ୍ଷ୍ମରୂପେ ଏ ମାନସିକ ଅବସ୍ଥାଟି ଫିଟାଏ ତାହା ସ୍ୱତଃ ଜଣାପଡ଼େ—

'ସୁରଶୃଙ୍ଗ ଗରଜଇ କୀଚକ-କେଶରୀ
କାରପଣେ ବସୁଧାରେ ମୋ ତୁଲେ କେ ସରି ।'

ଇତ୍ୟାଦି

ଏ ପ୍ରସଙ୍ଗରେ କାବ୍ୟର ଶେଷ ସର୍ଗରେ 'ଚୌଖୀ' ବୃତ୍ତର ବ୍ୟବହାର ନେଇ ପ୍ରଶ୍ନ ଉଠିପାରେ । ମନେ ରଖିବାକୁ ହେବ ଯେ ବିଷୟ-ବସ୍ତୁର ବିଖ୍ୟାତିକା ଫୁଟାଇବା ସକାଶେ ଚୌଖୀ ବୃତ୍ତର ମଧ୍ୟ କବି ସଫଳ ପ୍ରୟୋଗ କରିଛନ୍ତି—

'ବିରୂପ ବନ୍ଧ ବଦନ ଉତ୍ସୃଷ୍ଟ ଶୁଭ୍ରଲୋଚନ
ଲମ୍ବିଛି ରସନା ହୋଇ ଉଦରେ ଗୃପି,
...
ହୋଇ ସେ ରକତ ଭକ୍ଷିକା,
ଭଣ ଭଣ କରି ବେଢ଼ିଛନ୍ତି ମକ୍ଷିକା ।'

ତଥାପି, ବୃତ୍ତଟି ମୂଳତଃ କୋମଳ ଆବେଗର ପ୍ରକାଶ ପାଇଁ ଉପଯୁକ୍ତ । ତେଣୁ ଏଭଳି ରୋମାଞ୍ଚକର, ଭୟଙ୍କର ବିଷୟବସ୍ତୁର ବର୍ଣ୍ଣନା ପାଇଁ ଚୌଖୀ ବୃତ୍ତର ବ୍ୟବହାର କରିବାକୁ ଗଙ୍ଗାଧର କାହିଁକି ପସନ୍ଦ କଲେ ? ସର୍ଗଟିର ପ୍ରାରମ୍ଭିକ ପଂକ୍ତି ଗୁଡ଼ିକରେ ଏହାର ଉତ୍ତର ରହିଛି । ଏଠି

କାବ୍ୟର ସର୍ବୋଚ୍ଚ ଚରମ ଗୀତି ଉଚ୍ଛ୍ୱାସ ନିହିତ । କୀଚକର ମୃତ୍ୟୁ ବିଶ୍ୱ ପକ୍ଷରେ ଅତି ଆହ୍ଲାଦଦାୟକ ସମ୍ବାଦ । ରାହୁ କବଳରୁ ବିମୁକ୍ତ ଚନ୍ଦ୍ରମା ଭଳି କୀଚକର ସଂହାର ପରେ ପ୍ରଭାତ ଏକ ନୂତନ ରୂପ, ନୂତନ ଶୋଭାରେ ଉଦ୍‌ଭାସିତ । ଏହି କାରଣରୁ ଗୀତି ଉଚ୍ଛ୍ୱାସର ପ୍ରାଚୁର୍ଯ୍ୟ ତଥା ଶ୍ରେଣୀ ବୃତ୍ତର ବ୍ୟବହାର ହୋଇଛି । ଉପସଂହାରରେ ଏତିକି କୁହାଯାଇପାରେ ଯେ, 'କୀଚକବଧ'ର ଗଙ୍ଗାଧର ଏକ ସଚେତନ, ଯତ୍ନବାନ ଶିଳ୍ପୀ ।

ତପସ୍ୱିନୀ :—

'ଇନ୍ଦୁମତୀ' ଓ 'କୀଚକବଧ' ପୌରାଣିକ ଆଖ୍ୟାୟିକାର ମନୋରମ କାବ୍ୟିକ ରୂପାନ୍ତର ମାତ୍ର । କିନ୍ତୁ 'ତପସ୍ୱିନୀ' ମୂଳ ବିଷୟ-ବସ୍ତୁ ଠାରୁ ଏକ ଭିନ୍ନ ଆଭିମୁଖ୍ୟ ନେଇ ପୂର୍ବ କାବ୍ୟ ଦୁଇଟି ଠାରୁ ଅଧିକତର ଚିତ୍ତାକର୍ଷକ ହୋଇ ପାରିଛି । ଏଣୁ ଏହାର କାବ୍ୟ ଯୋଜନାର ଅନୁଧ୍ୟାନ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ।

ପରିକଳ୍ପିତ ଏହି କାବ୍ୟ ଯେ ଜନନୀ ସୀତାଙ୍କର ମାନସିକ ଅବସ୍ଥାର ବିସ୍ତୃତ ଏବଂ ତାହାର କ୍ରମବିକାଶ ଭିତ୍ତିକ ସୀତା ଚରିତ୍ରର ଯଥାର୍ଥ ଉଦ୍‌ଘାଟନ ପ୍ରକାଶ ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ । ଏହି କାରଣରୁ ହିଁ ବାଲ୍ମୀକି ଆଶ୍ରମ ନିକଟରେ ପରିତ୍ୟକ୍ତା ସୀତାଙ୍କର ପ୍ରଥମ ଅବସ୍ଥାର ସୂଚନା ଦେବାକୁ ଯାଇ ଗଙ୍ଗାଧର ଅନେକ ଗୁଡ଼ିଏ ସର୍ଗ ରଚନା କରିଛନ୍ତି । 'ତପସ୍ୱିନୀ' ବିଶେଷ ଘଟଣା-ସମ୍ପନ୍ନ ନୁହେଁ । ପ୍ରଥମେ ଆସେ, ବୈଦେହୀଙ୍କର ଘନୀଭୂତ ବେଦନାର ସମ୍ୟକ୍ ସାଧିତ ପ୍ରକାଶ । ସୀତାଙ୍କର ବେଦନା ଟିକିଏ ପ୍ରଶମିତ ହେବା ପରେ ତପସ୍ୱିନୀ ଜୀବନ ସାଧାରଣ ଭାବେ ଗଡ଼ିଚାଲେ ଲବ-କୁଶଙ୍କ ଜନ୍ମ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଏବଂ ତା'ପରେ ପୁଣି ଆସେ ତାପସ-ଜୀବନର ସାଧାରଣ ଅବସ୍ଥା । ଅଶ୍ୱମେଧ ଯଜ୍ଞ ଭଳି ଏକ ବିଶେଷ ଅବସ୍ଥା ଆସିବା ଯାଏ ଏହି ସୁନିୟନ୍ତ୍ରିତ ଜୀବନଧାରାରେ କିଛି ନୂତନ ବା ଅପ୍ରତ୍ୟାଶିତ ଘଟଣା ନାହିଁ । କାବ୍ୟଟି ସୀତାମାନସର ଅନ୍ତର୍ଦୃଷ୍ଟି ନେଇ ରୂପାୟିତ ହୋଇଥିବାରୁ ଉପସଂହାରରେ ତଦନୁଯାୟୀ ମୂଳ ଆଖ୍ୟାନ ଠାରୁ ଏକ ଭିନ୍ନ ଯୋଜନା

ପରିଲକ୍ଷିତ ହୋଇଛି । କର୍ମଫଳ ଓ ଭାଗ୍ୟ, ବିଶ୍ୱାସ ଓ ସନ୍ଦେହ, ଶାନ୍ତି-ଅଶାନ୍ତି, ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ବିବେକ ଓ ସାମାଜିକ ନ୍ୟାୟ—ଏ ସବୁ ବିଚାରର ସଂଘର୍ଷ ମଧ୍ୟରୁ ନିଜକୁ ବିମୁକ୍ତ କରିବା ସକାଶେ ସୀତାଙ୍କୁ ଯେଉଁ ସମାଧାନର ପନ୍ଥା ଖୋଜିବାକୁ ପଡ଼େ ତାକୁ ନେଇ ହିଁ କାବ୍ୟର ଗଠନ ହୋଇଛି । ନିଜର ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ବା ପାରିପାର୍ଶ୍ୱିକ ଅବସ୍ଥାକୁ ଆୟତ୍ତ କରିବା ସମ୍ଭବ ନ ହୋଇ ପାରେ; କିନ୍ତୁ ତାହାକୁ ପରମେଶ୍ୱରଙ୍କର ଇଚ୍ଛା ରୂପେ ଗ୍ରହଣ କରି ନେବାରେ ଯେଉଁ ଧର୍ମତତ୍ତ୍ୱ ରହିଛି, 'ତପସ୍ୱିନୀ'ଙ୍କର ପ୍ରଚେଷ୍ଟା ହେଉଛି ସେହି ଦର୍ଶନ ବା ଧାର୍ମିକ ଉପଲବ୍ଧି ଅନୁସରଣ । ଏହାକୁ ନେଇ ସେ ହେଉଛନ୍ତି 'ତପସ୍ୱିନୀ' । କବିତାଟିର ଉପସଂହାରରେ ଏହି ଅନୁସରଣର ପରିଣତି ସୂଚିତ ହୁଏ । ପ୍ରାରମ୍ଭର ବିକ୍ଷୁବ୍ଧ, ବ୍ୟଥିତ ଅବସ୍ଥାରୁ ଯାଇ 'ତପସ୍ୱିନୀ'ର ଶେଷ ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ରହିଛି ସୀତା-ମାନସରେ ଆହ୍ଲାଦ ଏବଂ ଶାନ୍ତି । ଏହି ଯୋଜନା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଗଙ୍ଗାଧର ରାମାୟଣର ଶେଷରେ ଥିବା ଅଭିମାନିତା, ଅଭିମାନିନୀ ସୀତାଙ୍କର ମର୍ମନ୍ତୁଦ ପାତାଳ-ପ୍ରବେଶର କାହାଣୀ ଶୁଣେଇ ନାହାନ୍ତି । ପତିପ୍ରାଣା ସାଧ୍ୱୀଙ୍କର ପରିତ୍ୟକ୍ତା ଅବସ୍ଥାରେ ଶାନ୍ତିଲାଭର ଏହି ଯେଉଁ ସାଧନା, ପତିଇଚ୍ଛାକୁ ବିଭୁଇଚ୍ଛା ରୂପେ ନେଇ ନିଜର ମର୍ମ ଯାତନାକୁ ଗ୍ରହଣ କରି ନେବାର ଯେଉଁ ତପସ୍ୟା ରହିଛି ତାହିଁର ମୂଳବସ୍ତୁ ହେଲା ସୀତା-ମାନସ । ଏହାହିଁ କାବ୍ୟର ବିଷୟବସ୍ତୁ ହୋଇଥିବାରୁ ଲବକୁଶଙ୍କର ଜନ୍ମ ପରଠାରୁ ଦ୍ୱାଦଶ ବର୍ଷ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ତାଙ୍କର ବୃଦ୍ଧି କ୍ରମେ ସେ ଭଳି କିଛି ବିସ୍ତାରିତ ବର୍ଣ୍ଣନା କାବ୍ୟରେ ରହିନାହିଁ । ଏ ଅଭାବ ହେତୁରୁ ମେହେରଙ୍କ କାବ୍ୟ ପରିକଳ୍ପନାର ଯେଉଁ ତୀକ୍ଷ୍ଣ ସମାଲୋଚନା ହୋଇଥାଏ ତାହା କବିଙ୍କର ମୂଳଯୋଜନା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଅବାଞ୍ଛନୀୟ ଏବଂ ନିରର୍ଥକ ରୂପେ ଗ୍ରହଣ କରିନେବାକୁ ହେବ ।

ନିର୍ବାସିତା ବୈଦେହୀଙ୍କର ଆଦର୍ଶ ନାରୀତ୍ୱ ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରିବାକୁ ଯାଇ କବି ରାମାୟଣର କେତେକ ଘଟଣାକୁ ଯେଉଁ ନୂତନ ଆଭିମୁଖ୍ୟ ଦେଇଛନ୍ତି ତାହା ବିଶେଷ ପ୍ରଶଂସାର ଯୋଗ୍ୟ । ଏ ପ୍ରସଙ୍ଗରେ, ରାମଚନ୍ଦ୍ରଙ୍କର ବ୍ୟବହାରରେ ସାମାନ୍ୟତମ ତ୍ରୁଟି ନ ଥିବାର ଯେଉଁସବୁ ପ୍ରାମାଣିକ ଯୁକ୍ତି ସୀତା ଆରୋପ କରନ୍ତି ସେ ସବୁ ଗଙ୍ଗାଧରଙ୍କର ଉନ୍ନତ ବୌଦ୍ଧିକ

ବସ୍ତୁରର ଏକ ବଦଗଧ ପରିଚୟ । ବିଷୟବସ୍ତୁ ତଥା କାବ୍ୟଶିଳ୍ପର ଆମୂଳଚୂଳ ଶୃଙ୍ଖଳିତ ପରିବେଷଣର ଅନ୍ତରାଳରେ ମଧ୍ୟ ଏ ବୌଦ୍ଧିକତା ରହିଛି ।

'ଇନ୍ଦ୍ରମଣ୍ଣି' ଓ 'କୀଚକ ବଧ' ଠାରୁ ପୃଥକ୍ ଭାବେ ଏ କବିତାଟିର ଉପକ୍ରମ ହୁଏ । ପୃଷ୍ଠଭୂମିର ବର୍ଣ୍ଣନା ନ କରି ସାମାନ୍ୟ ମାତ୍ର ମଙ୍ଗଳାଚରଣ କରି ଗଙ୍ଗାଧର ପାଠକଙ୍କୁ ଏଥର ସିଧାସଳଖ ନେଇଯାନ୍ତି ମୂଳଚରିତ୍ର ପାଖକୁ । ପ୍ରକୃତିର ବର୍ଣ୍ଣନା ଆସେ—ମନୋଜ୍ଞ ଭାବରେ, ଚରିତ୍ର ଏବଂ ନାଟକୀୟ ଅବସ୍ଥା ସହିତ ଅଙ୍ଗାଙ୍ଗୀଭାବେ ସଂଶ୍ଳିଷ୍ଟ ହୋଇ । ଏଥିରେ କାବ୍ୟାଳଙ୍କାରର ବହୁଳ ପ୍ରୟୋଗ ହୋଇଛି, ମାତ୍ର ତାହାର ବ୍ୟବହାରରେ ଏକ ବିଶେଷ ଅର୍ଥପୂର୍ଣ୍ଣ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ଲକ୍ଷଣୀୟ । ଏ ଅଳଙ୍କାର ପ୍ରୟୋଗ କେବଳ କଳ୍ପନା ବିଳାସ ପ୍ରଦର୍ଶନ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ କରାଯାଇ ନାହିଁ । ବର୍ଣ୍ଣନା କରୁଥିବା ବେଳେ ସ୍ଥଳବିଶେଷରେ କେବଳ କବି ଅତ୍ୟନ୍ତ ସତର୍କତାର ସହିତ ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ଉପମା ବ୍ୟବହାର କରୁଛନ୍ତି । କଥାବସ୍ତୁର ଗତିଶୀଳତା ସହିତ ଉପମାଟି ନିବିଡ଼ ଭାବେ ସଂଯୋଜିତ ହୋଇ ପାଠକ ମନରେ ତାର ଆବଶ୍ୟକ ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ସୃଷ୍ଟି କରିଯାଏ * ଉପମା ସମ୍ଭାରରେ ପାଠକର ମନ କେଉଁଠି ହେଲେ ଅଯଥା ଲିପ୍ତ ହୋଇ ଯିବାର ଅବସର ନ ଥାଏ । ଅପର କେତେକ ସ୍ଥଳରେ

---

* (ପୃଷ୍ଠା ୨୧) ଯଥା—

"ନ ଜାଣି ମୁଁ ପ୍ରଭୁଙ୍କର ପ୍ରଭୁତ ମହିମା,
ଧନୁଟିଏ ରଖିଥିଲି ଆବରି ଗରିମା ।
ଭାଙ୍ଗିଦେଇ ସେ ଧନୁକୁ ଇକ୍ଷୁଦଣ୍ଡ ପରି,
ତା ରସ ମାଧୁର୍ଯ୍ୟ ମୋତେ ଥିଲ ମନେ କରି ।"

ବା

"ପିତା ଯାର ମହାରାଜା ମହା ମହାଯଶା,
କି କରିବୁ ବିଧି ତାଙ୍କ କୁମରର ଦଶା ।
ଗିରି ଅଙ୍ଗେ ହୁଏ ସିନା ବଜ୍ରର ପ୍ରହାର,
ହା ହା ଡହିଁ ସଙ୍ଗେ ଗିରିବାସୀର ସଂହାର ।"

ଯେଉଁଠି ଅନେକ ଉପମାର ଏକତ୍ର ସମାହାର ରହିଛି, ସେଠାରେ ସେ ସବୁକୁ କବି ନାଟକୀୟ ଔଚିତ୍ୟରେ ମଣ୍ଡିତ କରି ଥୋଇଛନ୍ତି । ଉଦାହରଣ ପାଇଁ କେବଳ ଦ୍ୱିତୀୟ ସର୍ଗଟିର ଆଲୋଚନା କଲେ ଚଳିବ । ଏଥିରେ ଆସେ ମୁନିକନ୍ୟାଗଣଙ୍କର ବାଲ୍ମୀକିଙ୍କ ସମକ୍ଷରେ ଶୋକସନ୍ତପ୍ତା ସୀତାଙ୍କର ବର୍ଣ୍ଣନା—

ହେ ତାତ ! ଏ ବନେ ନାହିଁ ଏ
ନବମାତ-ପିଙ୍ଗୁଳୀ-
ସମ ଦଶେ, ଆସି କାନ୍ଦୁଛି
ଯେହ୍ନେ ହୋଇ ବାଉଳୀ ।
ସମ୍ବୋଧନ କରି ଥରକୁ
ଥରି ତା' ପ୍ରିୟ କାନ୍ତେ,
ପତି-ଗୁଣ, ପତି-ବାତ୍ସଲ୍ୟ
ସ୍ମରୁଅଛି ଏକାନ୍ତେ ।
ଲଳିତ ଦିଶୁଛି ଲଲାଟେ
ତା'ର ସିନ୍ଦୂର ବିନ୍ଦୁ,
ମୁଖ କମଳକୁ ହୋଇଛି
ଯେହ୍ନେ ପୂର୍ଣ୍ଣିମା ଇନ୍ଦୁ
କର ଯୁଗଳରେ ଶୋଭୁଛି
ରୁଚିର ରତନ-ଚୂଡ଼ୀ,
ବିଷାଦ-ସାଗର-ପୁଳିନେ
ଝୁଂଟୁଛି ନ ବୁଡ଼ି ।
ଦରବିକଶିତ କମଳେ
ବରଟିକ ପଡ଼ିଏ,
ଶତଦଳ-ରୁଚି ରୁଚିର
ତେଲେ ସେ ଶୋଭା ପାଏ ।
ଭିଜାଇ ଦେଉଛି ବାସକୁ
ତାର ନୟନ-ବାରି,

ଦେଖି କି ମାନସୀ ସହଜେ

ହେଉନାହିଁ ତ ବାରି ।"

ଅନନ୍ୟ-ସୁନ୍ଦରୀ ସୀତାଙ୍କର ଶୁଭ୍ର ଔଜ୍ଜ୍ୱଲ୍ୟ ହେତୁରୁ, ବିଶେଷତଃ ନିରୀହା ଆଶ୍ରମ କନ୍ୟାଙ୍କ ପକ୍ଷରେ, ସେ ମାନସୀ ବା ଦେବୀ ସଠିକ୍ ଜାଣିବା ସମ୍ଭବ ହୋଇ ନାହିଁ । କିନ୍ତୁ ପଂକ୍ତିଟିରେ ରହିଥିବା ତିନି, ଗୋଟି ଉପମା କେବଳ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ବର୍ଣ୍ଣନା ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଇ ନାହିଁ । ଏକ ବିଶେଷ ନାଟକୀୟ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ନେଇ ଗଙ୍ଗାଧର ଏ ସବୁର ବ୍ୟବହାର କରିଛନ୍ତି । ତହିଁର ଅନୁଧ୍ୟାନ କଲେ କବିଙ୍କର ବୌଦ୍ଧିକ କଳା-ଶୃଙ୍ଖଳା ସ୍ୱତଃ ପ୍ରତିଭାତ ହୁଏ ।

'ନବସ୍ନାତ ପିଲ୍ଲୀ' ସମ କୋମଳ ଏବଂ ସ୍ନିଗ୍ଧ ନାରୀରତ୍ନ, 'ପତିଗୁଣ' ସ୍ମରଣ କରି ଓ 'ପ୍ରିୟକାନ୍ତେ' ସମ୍ବୋଧନ କରି ବିଳାପରତା । ଏହା ହେଲା ଆଶ୍ରମ କନ୍ୟାର ପ୍ରଥମ ବାର୍ତ୍ତା, ନାରୀଟିର ଅବସ୍ଥା ଦୂରରୁ ଥାଇ ମଧ୍ୟ ସ୍ପଷ୍ଟ ଜଣା ପଡ଼ିବ । ଆଶ୍ରମ କନ୍ୟା ପ୍ରଥମେ ଏହାହିଁ ଦେଖିଛି । ପତିଗୁଣ ସ୍ମରଣ କରୁଥିବା ଏକ ଶୋକାର୍ତ୍ତ ଅବଳା ଦେଖିବା ମାତ୍ରେ ମନରେ ନିଶ୍ଚିତ ରୂପେ ସନ୍ଦେହ ଆସେ ଯେ ହୁଏତ ସେ କେଉଁ ସଦ୍ୟ ବିଧବା ନାରୀ । ଆଶ୍ରମ କନ୍ୟା ତେଣୁ ଆହୁରି ମନୋଯୋଗ ସହକାରେ ନାରୀଟିକୁ ନିରୀକ୍ଷଣ କରିଛି ଏବଂ ତା ପାଖରେ ସେ ଦେଖିଛି ସଧବା ନାରୀର କେତେଟି ଚିହ୍ନ । ସେ ଚିହ୍ନ ଗୁଡ଼ିକ ମଧ୍ୟ ଅନତିଦୂରରୁ ସୁଦୃଷ୍ଟ—ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ ସିନ୍ଦୂର-ବିନ୍ଦୁ, ରତ୍ନ-ଚୂଡ଼ୀ ଏବଂ ପଦ୍ମାଭ-ବସ୍ତ୍ର । ତେଣୁ ଆଶ୍ରମ କନ୍ୟାର ମନରେ ରହିଛି ନାରୀ-ମନର ସ୍ୱାଭାବିକ ଆଶଙ୍କା ଓ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ । ସେ ନିଶ୍ଚିତ ନୁହେଁ ନାରୀଟି ସଧବା ବା ବିଧବା । ଅଥଚ ଏ ବିଷୟଟି ତା ପାଖରେ ବିଶେଷ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ହୋଇଥିବାରୁ ବାଲ୍ମୀକିଙ୍କ ପାଖରେ ସେ ପ୍ରକାଶ କରିବାରେ ଆଗ୍ରହୀ । ଅପର ପକ୍ଷରେ, ଆଶ୍ରମ କନ୍ୟା ଭାବେ ଏ କଥାଟିକୁ ସବିଶେଷ ବା ନିଃସଙ୍କୋଚ ଭାବେ ମୁନିଙ୍କ ସମକ୍ଷରେ ସେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରି ପାରୁ ନାହିଁ । ସେହି କାରଣରୁ ନାରୀଟିର ଦିବ୍ୟ-ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ବର୍ଣ୍ଣନା ଛଳରେ ସେ ତିନୋଟି ଉପମା ମାଧ୍ୟମରେ ସଧବା ଲକ୍ଷଣ ସବୁର ବର୍ଣ୍ଣନା କରିଛନ୍ତି । ଏଥିରେ ରହିଛି ବକ୍ତାର ଚରିତ୍ର ଦୃଷ୍ଟିରୁ

ଉପମା ଗୁଡ଼ିକର ନାଟକୀୟ ଔଚିତ୍ୟ । ତାହା ମାଧ୍ୟମରେ ବିଷୟବସ୍ତୁର ପ୍ରକାଶନରେ ରହିଛି ନାଟକୀୟ ଗୁରୁତ୍ୱ ଏବଂ ଆହୁରି ବିଶିଷ୍ଟ ଭାବେ ରହିଛି ଉପମା ଗୁଡ଼ିକର ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତତା ତଥା ନୂତନତା ।

•

'ମୁଖ-କମଳ' ଓ 'ପୂର୍ଣ୍ଣିମା-ଇନ୍ଦୁ'—ଏ ସମ୍ପର୍କର ପ୍ରଥମ ତାତ୍ପର୍ଯ୍ୟ ହେଲା ଏକ ସଙ୍ଗରେ ସୀତାଙ୍କର ମୁଖକମଳର ଦୁଇଟି ଆପାତତଃ ପରସ୍ପର-ବିରୋଧୀ ଅବସ୍ଥା ସୂଚାଇବା । ଜାନକୀଙ୍କର ଭବ୍ୟ, ଅଲୌକିକ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ରହିଛି, କିନ୍ତୁ ଏବେ ସେ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ପତି-ବିଚ୍ଛେଦ-ଜନିତ ଅବସ୍ଥା ହେତୁରୁ ମ୍ଳାନ । ଏଣୁ ଉଭୟ ଯାତ୍ର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଏବଂ ତାହାର ନଷ୍ଟପ୍ରାୟ ଅବସ୍ଥାର ସୂଚନା ଦେବା ସକାଶେ ଗଙ୍ଗାଧର ଏକ ଗତାନୁଗତିକ ଉପମାରେ ମୌଳିକ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଆଣି ତାକୁ ନୂତନ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟରେ ମଣ୍ଡିତ କରନ୍ତି । ସୂର୍ଯ୍ୟ କମଳମାନଙ୍କୁ ପ୍ରଫୁଲ୍ଲ କରେ; ଚନ୍ଦ୍ର ତାକୁ କରେ ମ୍ଳାନ । ଏ ହେଲା କବି ପ୍ରସିଦ୍ଧି । ଗଙ୍ଗାଧର 'ପୂର୍ଣ୍ଣିମା' ଇନ୍ଦୁ ଉପରେ ଜୋର୍ ଦେଇ ପ୍ରଥମତଃ 'ସିନ୍ଦୂରବିନ୍ଦୁ'ର ଔଜ୍ଜ୍ୱଲ୍ୟର ସୂଚନା ଦେଲେ, କାରଣ ତାପସ-କନ୍ୟାର ବର୍ଣ୍ଣନାର ମୁଖ୍ୟ ବସ୍ତୁ ହେଲା ସେଇ 'ସିନ୍ଦୂରବିନ୍ଦୁ'ଟି; ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ପୂର୍ଣ୍ଣିମା ଇନ୍ଦୁର କମଳ ଉପରେ ରହିଥିବା ପ୍ରଭାବ ନେଇ ସୀତାଙ୍କର ବିଷଣ୍ଣତାକୁ ମଧ୍ୟ ସୂଚାଇଲେ । 'ସିନ୍ଦୂରବିନ୍ଦୁ'ଟିର ଔଜ୍ଜ୍ୱଲ୍ୟ ବଚନବ୍ୟାଜରେ ମୁଖ୍ୟକମଳର ବିଷଣ୍ଣତାକୁ ଆହୁରି ସ୍ପଷ୍ଟ କରୁଛି ।

•

ଠିକ୍ ସେ ଭଳି ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ ଭାବେ ଆସେ ଦ୍ୱିତୀୟ ଉପମାଟି । ସାଗର-ବାଲୁକା ଭଳି ଶୁଭ୍ର ନିଷ୍ପନ୍ଦ ହସ୍ତରେ ରହିଛି ରମ୍ଭୋରୁ । ବିଷାଦ-ସାଗରରେ ସୀତା-ହୃଦୟ ନିମଜ୍ଜିତ ହେଲେ ହେଁ ଏ 'ରତନଟି' ବେଳାଭୂମିର ବାଲୁକା ଉପରେ ରହି 'ଝଟକୁଛି' ।

•

ତୃତୀୟ ଉପମାଟି ଆହୁରି ମନୋରମ । ପଦ୍ମ ପାଖଡ଼ା ମଧ୍ୟସ୍ଥିତ ଲହୁଣୀ-ବର୍ଣ୍ଣର ବୀଜ-କୋଷ ସଦୃଶ ରକ୍ତାଭ ବସନ ମଧ୍ୟରୁ ସୀତାଙ୍କ ମୁଖ-ମଣ୍ଡଳ ଶୋଭିତ । ଏ ମୁଖ-ମଣ୍ଡଳ ସୁନ୍ଦର ନିଶ୍ଚୟ, କିନ୍ତୁ ଆପେକ୍ଷିକ

ଘବେ ବିଷଣ୍ଣତା ଜନିତ ତଥା ଗର୍ଭାବସ୍ଥା ଜନିତ ରକ୍ତଶୂନ୍ୟତା ହେତୁରୁ ମ୍ଲାନ । 'ଖଜ-ଟେକାଷ' ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ମଧ୍ୟ ଏକ ମନୋଜ୍ଞ ଶବ୍ଦ ।*

ଏ ଧରଣର ବୌଦ୍ଧିକ-ଶୃଙ୍ଖଳା-ସମ୍ପନ୍ନ କଳା-ବିନ୍ୟାସ 'ତପସ୍ୱିନୀ' କାବ୍ୟର ସବୁଠୁଁ ଚିତ୍ତାକର୍ଷକ ଗୁଣ ଅଟେ । ଦ୍ୱିତୀୟ ସର୍ଗର ପ୍ରାରମ୍ଭରେ ଠିକ୍ ଏହିଭଳି ଗୋଟିଏ ମନୋରମ ଉପମା-ପ୍ରୟୋଗ ରହିଛି—

"ଗର୍ଭେ ଧରି ତାରା-ରତନ ପୂର୍ଣ୍ଣ ଗଗନ-ସିନ୍ଧୁ;
ଅଗସ୍ତ୍ୟ ଗରିମା ଶୋଷନ୍ତି ପ୍ରତି ଶିଶିର-ବିନ୍ଦୁ ।"

ସମଗ୍ର ସିନ୍ଧୁ ଶୋଷଣ କରିଥିବାରୁ ଅଗସ୍ତ୍ୟଙ୍କର ପ୍ରଖ୍ୟାତି ରହିଛି । ଏହି ଅଦ୍ୱିତୀୟ ଗୌରବ ନେଇ ତାଙ୍କର ଯେଉଁ ଗର୍ବ, ତାକୁ ପ୍ରକୃତିର କ୍ଷୁଦ୍ରତମ ବସ୍ତୁ—ଶିଶିରବିନ୍ଦୁ—ଚୂର୍ଣ୍ଣ କରନ୍ତି ସମଗ୍ର ଗଗନ-ରୂପକ-ସିନ୍ଧୁର ପ୍ରତିବିମ୍ବ ନିଜ ଗର୍ଭରେ ଧାରଣ କରି । ଏହାର ଚାତୁର୍ଯ୍ୟ ସ୍ୱୟଂସିଦ୍ଧ । କିନ୍ତୁ କବିଙ୍କର ବୌଦ୍ଧିକ ବିଚାରର ଆଉ ଦୁଇଟି ସଙ୍କେତ ରହିଛି । ପ୍ରଥମ ହେଲା, ଅଗସ୍ତ୍ୟଙ୍କର ଗର୍ବ ଚୂର୍ଣ୍ଣ କରନ୍ତି ନ କହି କବି କହନ୍ତି 'ଅଗସ୍ତ୍ୟ ଗରିମା ଶୋଷନ୍ତି' । ସାଗର ଜଳ ଶୋଷଣ କରି ଅଗସ୍ତ୍ୟଙ୍କର ଯେଉଁ ବିରାଟ ଗର୍ବ ଆସିଥିଲା ତାକୁ ପ୍ରତ୍ୟେକ ବିନ୍ଦୁ ଶୋଷଣ କରନ୍ତି । ଏଥିରେ ଥିବା ନାଟକୀୟତା ସ୍ପଷ୍ଟ । ଦ୍ୱିତୀୟ କଥା ହେଲା, ଅଗସ୍ତ୍ୟ ସିନ୍ଧୁ ଶୋଷଣ କଲାବେଳେ କେବଳ ସାଗର ଜଳ ସବୁ ଉଦରସ୍ଥ କରିଗଲେ—କିନ୍ତୁ ସମୁଦ୍ରଗର୍ଭର ସମସ୍ତ ରତ୍ନ ରହିଯାଇଥିଲା । ଅଥଚ ଶିଶିରବିନ୍ଦୁ ଆକାଶର ବିରାଟତାକୁ ଉଦରସ୍ଥ କଲାବେଳେ 'ତାରାରତନ'କୁ ମଧ୍ୟ ଗର୍ଭରେ ଧାରଣ କରି ଅଗସ୍ତ୍ୟଙ୍କ ଅପେକ୍ଷା ଅଧିକତର ଗୌରବର ଅଧିକାରୀ ହୋଇଛି ।'

---

* ଉପସ୍ଥିତ ଅନୁଶୀଳନରେ ଲେଖକ ଅଧ୍ୟାପକ ଗୋବିନ୍ଦଚନ୍ଦ୍ର ଉଦ୍‌ଗାତାଙ୍କଠାରୁ ସୂଚନା ଗ୍ରହଣ କରିଛି ।

ବାଲ୍ମୀକିଙ୍କ ମୁଖରେ ସୀତାଙ୍କୁ ପ୍ରବୋଧନା ନିମିତ୍ତ ରଚିତ ପଂକ୍ତି ଗୁଡ଼ିକରେ ମଧ୍ୟ ଏଭଳି ସୁଶୃଙ୍ଖଳ ଉପମାର ପ୍ରୟୋଗ ରହିଛି । ନଦୀ-ପର୍ବତ-ବାଲୁସ୍ତୂପ-ସାଗର-ହ୍ରଦ ଏ ସବୁ ପରସ୍ପର ବସ୍ତୁ ଗୁଡ଼ିକର ଉପମା ମାଧ୍ୟମରେ ଏକତ୍ର ସମାହାର କରି କବି ବାଲ୍ମୀକିଙ୍କର ସେହି ଅଭୟ-ବାଣୀର ବଳିଷ୍ଠତା ସୂଚାଇଛନ୍ତି ।

'ତପସ୍ୱିନୀ'ର ଭାଷା ବିନ୍ୟାସରେ ମଧ୍ୟ ବଳିଷ୍ଠ ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତତା ଏବଂ ସାମର୍ଥ୍ୟ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ପ୍ରଥମ ସର୍ଗର 'କିଏ ଗୋ ତୁ ଜ୍ୟୋତିର୍ମୟୀ ଶୁଦ୍ଧ ଶୁଭ୍ରବେଶା ?' ଇତ୍ୟାଦିରେ ଗମ୍ଭୀର ଭାବୋଦ୍ଦୀପକ ଶବ୍ଦ ସମ୍ଭାରର ପ୍ରୟୋଗ ଯେ ଭଳି ଯଥାର୍ଥ, ଦ୍ୱିତୀୟ ସର୍ଗରେ ସୀତାଙ୍କର 'ଶାନ୍ତି-ସଦନ'ରେ ସମ୍ବେଦନା ପ୍ରାପ୍ତିର ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ନାରୀଙ୍କର ସାବଲୀଳତା ସେ ଭଳି ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ । ଏଣୁ ଦ୍ୱିତୀୟ ସର୍ଗର ଭାଷାଶୈଳୀ ପ୍ରଥମ ସର୍ଗଠାରୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଭିନ୍ନ । ଏଥିରେ ଗୀତିକାବ୍ୟ ସୁଲଭ ସାଙ୍ଗୀତିକତା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ରହିଛି କଥାକାବ୍ୟର ଉପଯୁକ୍ତ କଥିତ ଭାଷାର ପ୍ରୟୋଗ । ଅତି ସାଧାରଣ ଜିନିଷକୁ ମଧ୍ୟ ଭାଷା ଓ ଛନ୍ଦ ମାଧ୍ୟମରେ ଗଙ୍ଗାଧର ଅର୍ଥପୂର୍ଣ୍ଣ କରି ଦିଅନ୍ତି—

'ପ୍ରହାରି ପ୍ରହାରି ପାଦୁକା ମୁନି ଦୁର୍ଗତି ଶିରେ
ଗ୍ରାମ-ହ୍ରଦ-ପ୍ରେମ-ପ୍ରତିମା ଆଗେ ଚାଲିଲେ ଧୀରେ ।'

ଏଥିରେ ଦୁଇଟି ମୂର୍ତ୍ତିର ଚିତ୍ରଣ ରହିଛି । ସୀତା-ବିଷର୍ଣ୍ଣ ଅଥଚ କମନୀୟ; ସେ ଦିଶୁଛନ୍ତି ଶକ୍ତିହୀନ ଏକ ପ୍ରତିମା ଭଳି । ତାଙ୍କର କୋମଳ ଅନୁଗମନର ବିପରୀତରେ ରହିଛି ମୁନିବରଙ୍କର ବଳିଷ୍ଠ ପଦକ୍ଷେପର ଚିତ୍ର । 'ପ୍ରହାରି ପ୍ରହାରି ପାଦୁକା ମୁନି ଦୁର୍ଗତି ଶିରେ' ମନକୁ ଆଣେ ଅଭାଗିନୀର ଦୁର୍ଗତିନାଶକ, ପରମ ଆଶ୍ରୟର ସ୍ଥଳ ହେବାକୁ ଯାଉଥିବା ବାଲ୍ମୀକିଙ୍କର ଏକ ଗମ୍ଭୀର, ବଳିଷ୍ଠ, ନିର୍ଭୀକ ପ୍ରତିମୂର୍ତ୍ତି । ଦୁଇଟି ମାତ୍ର ଧାଡ଼ିରେ କବି ଏଭଳି ଏକ ସୁନ୍ଦର ଚିତ୍ର ଦେଇଗଲେ । ଏଠି ସାଧାରଣ ଶବ୍ଦ, 'ପ୍ରହାରି ପ୍ରହାରି' ର ବିଚିତ୍ର ପ୍ରଭାବ ସ୍ପଷ୍ଟ ।

ସୀତାଙ୍କୁ ବାଲ୍ମୀକି ଏବଂ ଅନୁକମ୍ପାଙ୍କ ସାନ୍ତ୍ୱନା ପ୍ରଦାନରେ ଭାଷାର ବିଭିନ୍ନତା ଅନୁଧ୍ୟାନ କଲେ ଭାଷାବିନ୍ୟାସର ଶୃଙ୍ଖଳା ଆପେ

ଆପେ ସୂଚିତ ହେବ । ବାଲ୍ମୀକି ମାନସାସ୍ତ୍ର ଆବେଗର ଊର୍ଦ୍ଧ୍ୱରେ । ଏଣୁ ତାଙ୍କର ସମ୍ବେଦନାରେ ଗାମ୍ଭୀର୍ଯ୍ୟ ରହିଛି । ଅନୁକମ୍ପାଙ୍କ ସମ୍ବେଦନାରେ ମାତୃସ୍ନେହର ଭାବ ଓ ବଡ଼ିର ରହିଛି—ଏଣୁ ଗଙ୍ଗାଧର କଥିତ ଭାଷାର ପ୍ରୟୋଗ କରି ତାକୁ ଜୀବନ୍ତ କରି ଦେଇଛନ୍ତି—

'ଧନ ଯାକ କରି ନ ଥିବୁ ପରା କରୁ ଆହାର
ପୁଅ କରୁଥିବ ଗରଭେ ତଳ ପାଦ ପ୍ରହାର ।
ଖାଅ ମା' । ଖାଅ ମା' । ମା' ଘରେ ତୋର ଅଛି କି ଲାଜ,
ଗୃହିଁ ରହିଛନ୍ତି ତୋତେ ତୋ ଏହି ସଖୀ ସମାଜ ।'

ଅନୁକମ୍ପାଙ୍କର ଆନ୍ତରିକ ଓ ନିବିଡ଼ ମମତା ତଥା ବସ୍ତୁସ୍ଥାଭାବେ ପ୍ରବର୍ତ୍ତାଇବାର କୌଶଳ ଏଠି ମନୋଜ୍ଞ ଭାବେ ରୂପାୟିତ ହୁଏ । ପ୍ରଥମ ସର୍ଗରୁ ଶୋକ ଭାବର ଯେଉଁ ପ୍ରସାରଣ ଘଟିଥିଲା ତାହା ଏଭଳି ଅନ୍ତରଙ୍ଗ ପରିବେଶ ମାଧ୍ୟମରେ ସ୍ୱତଃ ହ୍ରାସପ୍ରାପ୍ତ ହେବାର ଅବସ୍ଥା ମଧ୍ୟ ଏହି କଥିତ-ଭାଷା ସୃଷ୍ଟିଇବାରେ ସମର୍ଥ ହୋଇଛି ।

'ତପସ୍ୱିନୀ' କାବ୍ୟରେ ଗଙ୍ଗାଧରଙ୍କ କଳା ଅତି ଉନ୍ନତ ସ୍ତରରେ ପହଞ୍ଚିଛି । ଏ ସାମର୍ଥ୍ୟର ପଛରେ ରହିଛି ଏକ ଶାଣିତ ବୌଦ୍ଧିକତା, ଯାହାକି ବିଷୟବସ୍ତୁ, ଅଳଙ୍କାର, ପରିବେଶ ସଂଯୋଜନା ଇତ୍ୟାଦିକୁ ଶୃଙ୍ଖଳିତ ଓ ମନୋଜ୍ଞ କରେ । ଏହି ବୌଦ୍ଧିକତାର ଚରମ, ବିସ୍ତୃତର ବିକାଶ ଘଟିଛି ଷଷ୍ଠ ଓ ସପ୍ତମ ସର୍ଗରେ । ସାଧାରଣ ବିଷୟ ('ଅକୁଣ୍ଠ ଆଜ୍ଞାବହ ସକୁଣ୍ଠ ଚିତ୍ତେ')ରୁ ଖୁବ୍ ବିଶିଷ୍ଟ ଧରଣର ଭାବପ୍ରକାଶ ('ମୋ ତନୁ ଦଗଧ ହେଲେ ହେବ ତ ଛାର' ଇତ୍ୟାଦି) ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସବୁକଥିର ଅନ୍ତରାଳରେ ସେଇ ଜାଗ୍ରତ କଳାଜ୍ଞାନର ପରିଚୟ ରହିଛି । ଏ କାବ୍ୟରେ ବୌଦ୍ଧିକତା ସାଧାରଣ ଉପମା ଗୁଡ଼ିକରେ ମଧ୍ୟ ସ୍ପଷ୍ଟ । ଯଥା—

"ବେଳୁଁ ବେଳ ବନ ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ
ମନ୍ତ୍ରବଳେ ଯେହ୍ନେ ବଢ଼ି ଆସିଲା ବଳ"—

(ଆଶ୍ରମରେ ପ୍ରଭାତ ବର୍ଣ୍ଣନା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏହାର ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତତା ରହିଛି) ।

ଜୀବନେ ଯଉବନ ବଢ଼ିଲା ସମ
ବସନ୍ତ ବଢ଼ି ବନେ ହେଲା ଗ୍ରୀଷମ ।
ଯୁବା ଶକତି ଯଥା ହୁଏ ପ୍ରଖର
ପ୍ରଚଣ୍ଡତର ହୋଇ ଆସିଲା ଖର ।
ସୁଖ ବିଷୟ ଭୋଗତୃଷ୍ଣାର ପରି
ସଞ୍ଚାର କଲା ମୃଗତୃଷ୍ଣା ସୁନ୍ଦରୀ ।'

ଗୋଟିଏ ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ ଉପମାର କ୍ରମ ସଂପ୍ରସାରଣ ଏଠି ମଧ୍ୟ ଲକ୍ଷଣୀୟ । କ୍ରମଶଃ ଏ ପ୍ରକାରର କାବ୍ୟଗୁଣ ଗଙ୍ଗାଧର କବିତାରେ ଅଧିକତର ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଏହା ମଧ୍ୟ ବୌଦ୍ଧିକ ବିକାଶର ଏକ ବିଶିଷ୍ଟ ନମୁନା ।

'ତପସ୍ୱିନୀ'ର ସମସ୍ତ ସାଫଲ୍ୟ ସତ୍ତ୍ୱେ ତନ୍ମିରେ ଅନେକ ଅସଫଳତାର ଚିହ୍ନ ମଧ୍ୟ ରହିଛି । ସେଥିରୁ କେତେକ ଉଦାହରଣ ମାତ୍ର ଦିଆଯାଉଛି—

'ପ୍ରାଣନାଥଙ୍କର ପ୍ରେମ ଜର ଜର ମଧୁମୟ ସମ୍ଭାଷଣ
ହୃଦ ଫନୋଗ୍ରାଫେ ପରବେଶି ଆପେ ତୋଳୁଛି ନିର୍ମଳ ସ୍ୱନ'

(ସମାଲୋଚକର ସମସ୍ତ ଐତିହାସିକ ସମବେଦନା ସତ୍ତ୍ୱେ ଏଭଳି ଉପମା-ପ୍ରୟୋଗ ତା ମନରେ ନିର୍ମଳ ହାସ୍ୟରସର ସ୍ୱନ ହିଁ ତୋଳିବ ।)

ବା

'ଓ ହୋ ତୁ ତ ମୋ' ମା ଏ ଦେଶେ
ମୋ' ଦୁଃଖ ବିଘାର୍ଣ୍ଣ-ବକ୍ଷା ତମସା ବେଶେ ।'

(ଯେଉଁଠି କଥିତ ଏବଂ ସାଙ୍ଗୀତିକ ଭାଷାର ସମନ୍ୱୟ ବିକୃତ ହୋଇଛି ।)

ବା

ବୃକ୍ଷଗୁଡ଼ିକ—'କରି ବରଷାର ବ୍ୟାୟାମେ
ଅଙ୍ଗ ପୁଷ୍ଟି ସାଧନି,
ଆତପକୁ ଜିଣି ଆଣିଅଛି ତାର
ଆଲୋକ ଧନ ।'

(ଯଥେଷ୍ଟ ଯତ୍ନର ଅଭାବ ହେତୁରୁ ଉପମା ବ୍ୟବହାରରେ ଉଦ୍ଭଟତାର ଲକ୍ଷଣ ।)

କିନ୍ତୁ ଏଭଳି ଅନେକ କୃତ୍ରିମତା ଦୋଷ ଜନିତ ଅସଫଳତା ପାଠକମନରେ ପ୍ରଭାବ ବିସ୍ତାର କରି ନ ପାରିବାର କାରଣ ହେଲା ଅଧିକାଂଶ କ୍ଷେତ୍ରରେ ସେହି କାବ୍ୟରେ କଳାର ଚମତ୍କାର ସାର୍ଥକତା ରହିଛି ।

'ପ୍ରଣୟ ବଲ୍ଲରୀ'ରେ ହୁଏତ 'ତପସ୍ୱିନୀ'ର ସପ୍ତମ ସର୍ଗ ଭଳି ଏକ ବିଶିଷ୍ଟ ସାଫଲ୍ୟର ସ୍ତର ନାହିଁ । କିନ୍ତୁ କଳା-ସୁଶୃଙ୍ଖଳତା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ତାହା ଅଧିକତର ଋଦ୍ଧିମନ୍ତ । ଗଙ୍ଗାଧରଙ୍କର ଆଦ୍ୟ କବି-ଜୀବନର ଶୈଳୀ-ସଙ୍କୋଚ ଏଠି ଆଉ ନାହିଁ । ପୂର୍ବ-କବିତା ଗୁଡ଼ିକରେ ସମୁନ୍ନତ କଳା-ଶୈଳୀର ଏକ ସାଧାରଣ ସ୍ତର ନ ଥିଲା—ସେ ସବୁରେ ଅନେକ ସ୍ଥଳରେ ଭାବ ଓ ଭାଷା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ-ହୀନ, ଅନାୟାସ-ପ୍ରସୂତ ଶସ୍ତା ଧରଣର ପଂକ୍ତି ସବୁ ଦୃଷ୍ଟିକୁ ଆସେ । 'ପ୍ରଣୟ ବଲ୍ଲରୀ'ରେ କାବ୍ୟ-ପ୍ରାଣ ଓ ଶିଳ୍ପ-ଦକ୍ଷତା ଆମୂଳଚୂଳ ସମଭାବରେ ବିଚ୍ଛୁରିତ । ଏଣୁ କାବ୍ୟଟିର ଏକ ଅବାରିତ, ଉନ୍ନତ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ରହିଛି । ପୂର୍ବଭଳି ଆଉ ଅତି ଉଚ୍ଚ ଦରର କବିତା ସାଙ୍ଗକୁ ଅପରିପକ୍ୱ କଳାର ସମାବେଶ ନାହିଁ । 'ପ୍ରଣୟ ବଲ୍ଲରୀ'ର ଏହି ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ସାର୍ଥକତା ପାଇଁ ଗଙ୍ଗାଧରଙ୍କର ବୌଦ୍ଧିକ ବିସ୍ତୃତି ଅନେକାଂଶରେ ଦାୟୀ ।

ଏ କାବ୍ୟଟି ଯେ କାଳିଦାସଙ୍କର 'ଅଭିଜ୍ଞାନ ଶାକୁନ୍ତଳମ୍' ଉପରେ ବିଶେଷ ରୂପେ ଆଧାରିତ ତହିଁର ପ୍ରମାଣ ଏହାର ଯୋଜନା, କଥାବସ୍ତୁ, ତଥା ଉପମା ଉପମେୟ ମଧ୍ୟରେ ସ୍ପଷ୍ଟ ପ୍ରତିଭାତ । କିନ୍ତୁ ଏହା ତହିଁର

ଏକ ଅନୁବାଦ ମାତ୍ର ନୁହେଁ । କାଳିଦାସଙ୍କ ପାଖରୁ କବି ଯେଉଁ ଯୋଜନା ବା ଶିଳ୍ପସଜ୍ଜା ଆହରଣ କରିଛନ୍ତି ତହିଁରୁ ମଧ୍ୟ ଗଙ୍ଗାଧରଙ୍କର ସତର୍କ ବୌଦ୍ଧିକ ବିଚାରର ପ୍ରମାଣିତ ହୁଏ । ପୁଣି ଏ ଆହରଣର ସଫଳତା ପାଇଁ ଦାୟୀ କବିଙ୍କ ସମୁନ୍ନତ କଳା-ସାମର୍ଥ୍ୟ । ଗଙ୍ଗାଧର ତାକୁ ଏତେ ନିଜର କରି ନେବା ଏବଂ ତା ମାଧ୍ୟମରେ ଏଭଳି ସଫଳତା ହାସଲ କରି ପାରିବା ଅସାଧାରଣ ଶିଳ୍ପ-ଶୃଙ୍ଖଳାର ପରିଚୟ ଦିଏ । ମୂଳର ଏକ ସାଧାରଣ ବର୍ଣ୍ଣନାକୁ ନିଆଯାଉ—

'ସ୍ୱଭାବ ସୁନ୍ଦର ଲମ୍ଫେ କୃଷ୍ଣସାର
ଗଗନେ ଅଧିକ ଯାଇ,
ଥରେ ଥରେ ମାତ୍ର ଦେଉଥାଏ
ବନଭୂମିରେ ପାଦ ପକାଇ ।
ପୁଚ୍ଛ ଲଫଟାଇ ଗ୍ରୀବ ସଙ୍କୁଚିଇ
ଆଶୁଗ ପତନ ଭୟେ
ଗ୍ରୀବା ଭଙ୍ଗି ଥରେ ଥରେ ରଥେ
ଚାହିଁ ପଳାଏ ପୁଣି ଅଥୟେ ।

× × ×

ସମସ୍ଥାନ ଦେଖି ରଶ୍ମି ଗୁଡ଼ି ସୂତ
ଘୋଟକ ଦେବାରୁ ଛାଡ଼ି,
କର୍ଣ୍ଣ ସଫଟାଇ ଲଇଁ ଲମ୍ବପଦେ
ଅଶ୍ୱ ହେଲେ ବେଗଶାଳୀ ।'

କାଳିଦାସଙ୍କ ରଚନାରୁ ଏହା ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ରୂପେ ଆହୃତ । କିନ୍ତୁ ଛନ୍ଦ ଓ ଭାଷାର ସଫଳ ବ୍ୟବହାର କରି ଗଙ୍ଗାଧର ତାକୁ ଏକାନ୍ତ ରୂପେ ନିଜର ଆୟତ୍ତାଧୀନ କରି ପାରିଥିବାରୁ ହିଁ ମୃଗର ପଳାୟନ ଓ ଦୁଷ୍ମନ୍ତଙ୍କର ଅନୁଧାବନର ଏ ଚିତ୍ର ଏତେ ମନୋଜ୍ଞ ହୋଇ ପାରିଛି । ପ୍ରଶଂସାର ବିଷୟ ଏହା ଯେ ପାଠକ ଚିତ୍ତକୁ ଏକ ସୁନ୍ଦର ଚିତ୍ରରେ କବି ଅଭିଭୂତ କଲାବେଳେ କବିତା ପ୍ରତି ପାଠକର ଦୃଷ୍ଟି ଆକର୍ଷଣ ନ କରି ବର୍ଣ୍ଣିତ ବିଷୟଟିରେ ତାକୁ ନିବିଷ୍ଟ କରି ନେଇଛନ୍ତି । କେବଳ କଳ୍ପନା-ପରିପାଟୀ

ମାଧ୍ୟମରେ କବିତାକୁ ସ୍ୱଗନ୍ଧାନ୍ତ କରାଇବାର ଚିହ୍ନ 'ଘାତକ ବଧ'ରେ ଯେଉଁଭଳି ସ୍ଥଳେ ସ୍ଥଳେ ଆସେ ତାହା 'ପ୍ରଣୟ ବଲ୍ଲରୀ'ରେ ବିରଳ । ଏଣୁ ଏକ ମନୋଜ୍ଞ ଚଳଚିତ୍ର ଭଳି ସମଗ୍ର କବିତାଟି ପାଠକର ମାନସ ପଟରେ ଗଡ଼ିଯିଲେ ତାର ଅବାରିତ ପଥରେ । ନୂତନତାର ପ୍ରୟାସରେ କବି କୌଣସିଠାରେ ଅଯଥା ଲିପ୍ତ ହୋଇଯିବାର ଚିହ୍ନ ନାହିଁ । ଏହି ହେତୁରୁ ସମସ୍ତ ଆହରଣ ସତ୍ତ୍ୱେ କାବ୍ୟଟିର ଗୌରବ ଗଙ୍ଗାଧରଙ୍କର ନିଜସ୍ୱ । ଆହରଣ ସବୁକୁ ଛନ୍ଦେ ଛନ୍ଦେ ରଞ୍ଜିତ୍ତ କବିଙ୍କର ମୌଳିକ କୃତି । ଏହି ମୌଳିକତା ବିଶେଷତଃ ବୌଦ୍ଧିକ-ଗୁଣ-ସମନ୍ୱିତ ଉପମା ସବୁର ନାଟକୀୟ ପ୍ରୟୋଗରେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ ଲାଭ କରେ । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ—

"ମୃଦୁ ମନୋହର କଳେବର ଦେଖି
ବଲ୍‌କଲର ପରିଚ୍ଛଦ,
ବିଚାରିଲେ, 'ଆହା ରାଜଲକ୍ଷ୍ମୀ ତନୁ
ସମର-ଚିନ୍ତା-ଆସ୍ପଦ' ।"

(ରାଜା ଦୁଷ୍ମନ୍ତଙ୍କର ସ୍ୱଗତୋକ୍ତି ରୂପେ ଉପମାଟିର ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତତା ଲକ୍ଷ୍ୟଣୀୟ ।)

ଅତ୍ୟନ୍ତ ସୁଦକ୍ଷ ଚିତ୍ରକରର କଳା-ସମ୍ଭାର ସଙ୍ଗେ ବୌଦ୍ଧିକ ଚାତୁର୍ଯ୍ୟର ଏକ ବିଶିଷ୍ଟ ଏବଂ ମନୋରମ ପ୍ରକାଶ ଆସେ ଶକୁନ୍ତଳାଙ୍କର ଭ୍ରମର-ବିତାଡ଼ିତ ନୃତ୍ୟମୟୀ ଗତିର ବର୍ଣ୍ଣନାରେ । ଏହାର ମନୋହାରିତାକୁ ଆହୁରି ବିଦଗ୍ଧ କରେ ଅନ୍ତରାଳରେ ରହି ଦେଖୁଥିବା ଦୁଷ୍ମନ୍ତର ପ୍ରତିମୂର୍ତ୍ତି । ଶୈଳୀର ବୈଚିତ୍ର ଏବଂ ଭାଷାର ଗତି ଏଠି ବିମୁକ୍ତ ଭାବେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରିଛି—

'କର ଟୁଳି ଡେଇଁ ଉଠି ବୁଲି ବକ୍ଷ-
ଡେରି କଟି ଗ୍ରୀବା ଭଙ୍ଗୀ ।
ଅଳି ତଡ଼ ତଡ଼ ନର୍ତ୍ତକୀ ଭଙ୍ଗୀରେ
ପଡ଼ୁଥାଏ ଚପଳାଙ୍ଗୀ ।

ଏ ନୃତ୍ୟ ଦର୍ଶନ-ଭାଗ୍ୟ ଲଭିବାକୁ
କେହି ତ ନ ଥିଲେ କେଉ ।
ସୁରାଙ୍ଗନା ନୃତ୍ୟ ମାରସ ମଣ୍ଡପେ
ଦେଖିଥିଲେ ସୁରପତି ।
ଲଜ୍ଜା ବିରହିତ ସ୍ୱାର୍ଥ ବିଜଡ଼ିତ
ହିଂସା-ବନିତା ନାଟ ।
ସାରଙ୍ଗ-ଶୋଭିତ ଲାସ୍ୟ କେବେ କାହିଁ
ଦେଖିଥାନ୍ତି ସୁରରାଟ ?
ନ ପାରିଲେ ଦେଖି
ଅଶ୍ଳୀଳ-ପ୍ରଣୟ-ଚଳଚିତ୍ତ ବିବସ୍ୱାନ ।
ଘନ-ପଲ୍ଲବିତ ତରୁ ଅନ୍ତରାଳ
ରକ୍ଷାକଲା ତାଙ୍କ ମାନ ।’

ଏହି ‘ସାରଙ୍ଗ-ଶୋଭିତ-ଲାସ୍ୟ’ ବର୍ଣ୍ଣନାକୁ ଗଙ୍ଗାଧର କବିତାର ଆକର୍ଷଣୀ-ଶକ୍ତି ମାଧ୍ୟମରେ ଆଶ୍ରମ-ମୃଗର ପଳାୟନ ସଙ୍ଗେ ସଂଯୋଜିତ କରି ନେଇଛନ୍ତି । ସେହି ଦୁଷ୍ମନ୍ତ ଶିକାରୀ ଭଳି ତରୁ-ଅନ୍ତରାଳରେ ଥାଇ ନିଜ ନେତ୍ରରେ ଏହି ଆଶ୍ରମ-କନ୍ୟାର ବିଭିନ୍ନ ଗତି ନିରୀକ୍ଷଣ କରୁଛନ୍ତି । ଆପେ ଆପେ ନାଟକୀୟ ଭାବେ ପାଠକର ଘନୀଭୂତ ହୋଇଆସେ କୌତୂହଳ ଓ ପ୍ରତୀକ୍ଷା । ଏହି ନୃତ୍ୟର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ପ୍ରକାଶ ଛଳରେ କବି ଯାହାସବୁ କହିଛନ୍ତି ସେଥିରେ ଥିବା ବୌଦ୍ଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱର ସଫଳତାକୁ ମନେ ରଖିବାକୁ ହେବ ।

ଏଠି କେବଳ ବୌଦ୍ଧିକତାର ଏକ କାବ୍ୟିକ ସମାହାର ନାହିଁ । ‘ପ୍ରଣୟ-ବଲ୍ଲରୀ’ରେ ବର୍ଣ୍ଣନାର ସ୍ତରେ ସ୍ତରେ ଏକ ବୌଦ୍ଧିକ ତୁଳନା ବା ଅନୁଶୀଳନର କାବ୍ୟରୂପ ମଧ୍ୟ ରହିଛି । ଉଦାହରଣ ଛଳରେ ତୃତୀୟ ସର୍ଗର ଗୋଟିଏ ବର୍ଣ୍ଣନାରେ କବି ତାତ୍ତ୍ୱିକ ଅନୁଶୀଳନ କଲାଭଳି ଏକ ଅବସ୍ଥାର ମୂଲ୍ୟାଙ୍କନ କପରି କରୁଛନ୍ତି ତାହା ଦ୍ରଷ୍ଟବ୍ୟ—

‘କାଲି ଯା ସୁନ୍ଦର ଦେଖିଥିଲେ ଆଜ
ଦିଶୁଛି ସୁନ୍ଦରତର

ସୁନ୍ଦରୀର ରୂପ ସୁଧାରେ ଯେମନ୍ତ
ସବୁ ସୁଧା ଜରଜର ।

× × ×

କାଲି ଯାହାସବୁ ନୃପହୃଦୟକୁ ହୋଇଥିଲା ଶାନ୍ତିମୟ
ଆଜି ସେ ସକଳ ବୋଧ ହେଉଅଛି ମଧୁମୟ କାନ୍ତିମୟ ?'

ପ୍ରଥମ ଦୁଇଟି ଧାଡ଼ିରେ ରହିଛି ଏକ ଆବେଗସମ୍ବଳିତ ଭାବନାର ରୂପାୟନ । ଏ ଆବେଗକୁ ସାବଲୀଳ ଭାବେ ପ୍ରକାଶ କରି ସାରିବା ପରେ କବି ତଳ ଦୁଇଟି ଧାଡ଼ିରେ ଏ ଅନୁଭବର ଗୁଣ-ନିର୍ଦ୍ଧାରଣ ବା ବୌଦ୍ଧିକ ବିଶ୍ଳେଷଣ କରୁଛନ୍ତି । ଏହି ବୌଦ୍ଧିକ ଅନୁଶୀଳନ ବଳରେ ଦୁଷ୍ମନ୍ତଙ୍କ ଆବେଗ ଆହୁରି ସରଳ ଓ ମନୋଜ୍ଞ ଭାବେ ରୂପାୟିତ ହୋଇଛି । ଦୁଷ୍ମନ୍ତଙ୍କୁ କଣ୍ୱଙ୍କର ଆଶ୍ରମ ପ୍ରଥମତଃ 'ଶାନ୍ତିମୟ' ଜଣା ପଡ଼ୁଥିଲା । ଶାନ୍ତିମୟ ପରିବେଶ ମଣିଷ ମନର ବ୍ୟସ୍ତତା ଉପଶମ କରି ଆଣିଦିଏ ସନ୍ତୋଷ ଓ ଶୀତଳତା । ଏହି ସନ୍ତୋଷ ଫଳରେ ମଣିଷର ଉତ୍ତେଜନା ହ୍ରାସ ହୁଏ—ସେ ପାଏ ଆହ୍ଲାଦ । ସେହି ଶାନ୍ତିର ଅନୁଭବରେ କୌଣସି ଇନ୍ଦ୍ରିୟ ବା ଗୁଣର ଆବେଗ ନ ଥାଏ । ତାହା ଏକ ଅସଂପୃକ୍ତ ବ୍ୟବସ୍ଥା ସୂଚୁଏ । କିନ୍ତୁ 'ମଧୁମୟ', 'କାନ୍ତିମୟ' ଶବ୍ଦରେ ମନର ବାସନା ଉଦ୍ରେକ ହେବାର, ନିଜେ ଉପଭୋଗ କରିବାର ତଥା ହୃଦୟରେ ଆବେଗ ସୃଷ୍ଟି ହେବାର ଚିହ୍ନ ରହିଛି । କାରଣ 'ମଧୁ' ଶବ୍ଦରେ ଆସ୍ୱାଦନର ଉପଯୋଗିତା ଏବଂ 'କାନ୍ତି' ପ୍ରୟୋଗରେ କମନୀୟତାର ପ୍ରକାଶ ଇନ୍ଦ୍ରିୟ ମାନଙ୍କର ପରିସ୍ଫୁରଣର ସୂଚନା ଦିଏ । କେତେ ସୂକ୍ଷ୍ମ ଏହି ପ୍ରଭେଦ— ଏବଂ ଏହି ଚତୁର ପାର୍ଥକ୍ୟ ଫଳରେ ଦୁଷ୍ମନ୍ତଙ୍କର ପବିତ୍ର, ସ୍ନିଗ୍ଧ, ପ୍ରେମୋଚ୍ଛ୍ୱାସର ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି କିଭଳି ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ହୋଇଛି ତାହା ଲକ୍ଷଣୀୟ ।

ଉପର୍ଯ୍ୟୁକ୍ତ ପଂକ୍ତି ପରେ ଥିବା ପ୍ରକୃତିବର୍ଣ୍ଣନାରେ ଏହି ବୌଦ୍ଧିକ-ଶୃଙ୍ଖଳା ଆହୁରି ମନୋରମ ଜଣାପଡ଼େ । ଏ ବର୍ଣ୍ଣନାର ଛନ୍ଦେ ଛନ୍ଦେ ସଂଗୁପ୍ତ ଭାବେ ପ୍ରକୃତିର ପରିବ୍ୟାପ୍ତ ପ୍ରଣୟ-ଭାବର ସୂଚନା ଦିଆଯାଇଛି । ଫଳତଃ ଉପଯୁକ୍ତ ପରିବେଶ ମାଧ୍ୟମରେ କବି ଦୁଷ୍ମନ୍ତଙ୍କର ପ୍ରେମ

ଆବେଗର ରୂପାୟନ ସକାଶେ ଚେଷ୍ଟିତ । କାଳିଦାସୀୟ ମୂଳଯୋଜନାକୁ ଗଙ୍ଗାଧର କିଭଳି ବଳିଷ୍ଠ ଭାବେ ରୂପାୟିତ କରିଛନ୍ତି ତାହା ଏଥିରୁ ମଧ୍ୟ ସ୍ୱତଃ ଜଣାପଡ଼ିବ । ଦୁଷ୍ମନ୍ତଙ୍କର ପ୍ରେମ ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ପାଶବିକ ପ୍ରବୃତ୍ତିର ବା କାମ ଉତ୍ତେଜନାର ସ୍ଥାନ ନାହିଁ—ତାହା କମନୀୟ, ଏବଂ ସ୍ନିଗ୍ଧ । ପ୍ରକୃତି-ଚିତ୍ରଣରେ ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ କବି ଉପଯୁକ୍ତ ଯତ୍ନ ନେଇଛନ୍ତି । ଏକ ପକ୍ଷରେ ତାହା ଏକ ସରଳ ପ୍ରକୃତି ବର୍ଣ୍ଣନା ଓ ଅପର ପକ୍ଷରେ, ଶକୁନ୍ତଳା ମନରେ ଦୁଷ୍ମନ୍ତ-ଜନିତ ଆବେଗର ଏକ ଚତୁର ଚିତ୍ର । ପ୍ରିୟମ୍ବଦାର ଗୀତରେ ମଧ୍ୟ ସେଭଳି ବୌଦ୍ଧିକ ଗୂଢ଼ତାର୍ଯ୍ୟ ବିଶିଷ୍ଟ ବକ୍ରୋକ୍ତି ଓ ସୂଚନା ସବୁ ଭରି ରହିଛି ।

ବୌଦ୍ଧିକତାର ଉନ୍ନତ ଶୃଙ୍ଖଳା ନ ଥିଲେ ଦୁଷ୍ମନ୍ତଙ୍କର ଅନ୍ତରରେ ମନ-ବିବେକ କଳହର ଚିତ୍ର ନୀରସ ହୋଇଥାନ୍ତା । ପୁଣି ତୃତୀୟ ସର୍ଗର ଶେଷରେ ସଖୀଗଣଙ୍କ ସଙ୍ଗେ ତାଙ୍କର ଯେଉଁ ନାଟକୀୟ ଉକ୍ତି-ପ୍ରତ୍ୟୁକ୍ତି ରହିଛି ସେହି ଶୃଙ୍ଖଳା ଅଭାବରେ ଏ ପ୍ରେମ-ପ୍ରସ୍ଫୁଟନର ଶାଳୀନତା ଓ କମନୀୟତାର ରୂପ ସମ୍ଭବ ହୁଅନ୍ତା ନାହିଁ । ଫଳତଃ 'ପ୍ରଣୟ-ବଲ୍ଲରୀ'ରେ ଏହି ସ୍ନିଗ୍ଧ, ପବିତ୍ର ପ୍ରେମର ସଯତ୍ନ ଓ ବଳିଷ୍ଠ ରୂପାୟନ ସମ୍ଭବ ହୋଇଛି । 'ପରପ୍ରେମ ଗୃହିଁ ନିଜ ପ୍ରେମ ସଦା ହୋଇଥାଏ ବିସ୍ତାରିତ' ଇତ୍ୟାଦିରେ ଏ ବୌଦ୍ଧିକତା ମନୋଜ୍ଞ ବର୍ଣ୍ଣନା ସମ୍ଭାର ଆଣିଛି ।

କାବ୍ୟଟିକୁ ଏଭଳି ବିଚାର କରିଗଲେ ସ୍ୱତଃ ଜଣାପଡ଼େ, ଗଙ୍ଗାଧରଙ୍କର ବୌଦ୍ଧିକତା ବିଷୟ-ବସ୍ତୁର ସଂଯୋଜନା, ବର୍ଣ୍ଣନା ଚାତୁରୀ, ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି, ଇତ୍ୟାଦି (ଆହୃତ ହେଉ ବା ମୌଳିକ ହେଉ) ସବୁ-କିଛିକୁ ଆୟତ୍ତାଧୀନ ଓ ମନୋରମ କରିଛି । ଏଠି ମନେ ରଖିବାକୁ ହେବ ଯେ କବିତାର ବୌଦ୍ଧିକତା ପାଇଁ ତତ୍ତ୍ୱଗୌରବର ଆବଶ୍ୟକତା ନ ଥାଏ । କିନ୍ତୁ ଉନ୍ନତ କଳାସୃଷ୍ଟି ପାଇଁ ପ୍ରୟୋଜନୀୟ ହେଉଥିବା ବୌଦ୍ଧିକ ଶୃଙ୍ଖଳା ବା କଳା-ବିଚାର 'ପ୍ରଣୟ-ବଲ୍ଲରୀ'ରେ ବ୍ୟାପକ ଭାବରେ ରହିଛି । ଏ କାବ୍ୟର ସମସ୍ତ ସାର୍ଥକତା ମଧ୍ୟରେ ଏକମାତ୍ର ଅସଫଳତା ଆସିଛି ଚତୁର୍ଥ ସର୍ଗରେ । ଏ ଅସଫଳତାର କାରଣ ଅନୁଧ୍ୟାନ କଲେ ଦେଖାଯିବ

ଯେ ଏଠି ଗଙ୍ଗାଧରଙ୍କର କଳ୍ପନା-ବିଳାସିତା, ସାବଲୀଳ ପ୍ରକାଶଭଙ୍ଗୀ, ନାଟକୀୟତା ସବୁକିଛି ଥିଲେ ସୁଦ୍ଧା ବୌଦ୍ଧିକଗୁଣ ଅଭାବରେ ତାହା ହୋଇଛି ବିପର୍ଯ୍ୟସ୍ତ । ଯେଉଁଠି ଏ ଗୁଣ ଚାଲିଆସେ ସେଠି ହଠାତ୍ ସମ୍ଭବ ହୁଏ ଅପ୍ରତ୍ୟାଶିତ ସଫଳତା—

"ଆଶ୍ରମର ସ୍ନେହ-ବରଷାରେ ମିଶି
ହସ୍ତିନାର ପ୍ରେମ-ବାତ,
ମୂହୁର୍ମୂହୁ କରି-ଦେଉଥାଏ ତାର
ସର୍ବାଙ୍ଗେ ପୁଲକ ଜାତ ।"

ଝିପି ଝିପି ବର୍ଷା ସଙ୍ଗକୁ ମଧ୍ୟେ ମଧ୍ୟେ ପବନ ଦ୍ୱାରା ଯେଉଁଳି ଶୀତ-ଜନିତ ଶିହରଣ ଆସେ, ଏହି ଅନୁଭୂତି ପ୍ରସୂତ ଉପମାକୁ ନେଇ କବି ଦୁଇଟି ସଂଲଗ୍ନ ଅନୁଭବ—'ଆଶ୍ରମର ସ୍ନେହ' ଓ 'ହସ୍ତିନାର ପ୍ରେମ'ର ପାର୍ଥକ୍ୟ ସୃଷ୍ଟିକରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଉଭୟର ସମ୍ମିଶ୍ରଣରେ ଶକୁନ୍ତଳାର ପୁଲକିତ, ରୋମାଞ୍ଚିତ ଅବସ୍ଥାକୁ ଅତି ଶୃଙ୍ଖଳିତ ଭାବେ ପ୍ରକାଶ କରିଛନ୍ତି ।

ଗଙ୍ଗାଧରଙ୍କର କଳାରେ ବୌଦ୍ଧିକ ବିଚାର ଫଳରେ ଯେଉଁ ମହାନ୍ ସଫଳତା ଆସିଛି ତାହାଁର ସୂଚନାଭାବେ ଯଥାର୍ଥତଃ ଗୌରବାନ୍ୱିତ ସେହି ପଂକ୍ତିଟିର ଉଦ୍ଧାର କରି 'ପ୍ରଣୟ ବଲ୍ଲରୀ' ଆଲୋଚନା ଶେଷ କଲେ ଚଳିବ—

'କେହି କାହା କଥା କହିବାକୁ ଆଉ
ହେଲନାହିଁ ଅବସର
ଭଗୀରଥ ହୋଇ ମିଳାଇଲା ଶିଶୁ
ସୁରଧୁନୀ ରତ୍ନାକର ।'

ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାବେ ଶୃଙ୍ଖଳିତ, ଉଚ୍ଚ ଆବେଗ ସମନ୍ୱିତ, ବଳିଷ୍ଠ ବୌଦ୍ଧିକ ପରିବେଷଣର ଏହା ଏକ ଚରମ ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ ।

ଅନ୍ୟାନ୍ୟ କବିତା :—

କ୍ରମ-ବର୍ଦ୍ଧିଷ୍ଣୁ ବୌଦ୍ଧିକ ବିସ୍ତାର ଫଳରେ କଥାକାବ୍ୟ ଗୁଡ଼ିକ କ୍ରମେ କିଭଳି ସ୍ୱପ୍ନସଂଯୋଜିତ ହୋଇଛି ତହିଁର କିଛି ଆଲୋଚନା ସରିଛି । କିନ୍ତୁ ସେସବୁ କାବ୍ୟରେ ଅଧିକାଂଶ ସ୍ଥଳରେ ବୌଦ୍ଧିକତାର ରୂପ ସଂଗୋପିତ ଭାବେ ରହିବାଟା ସ୍ୱାଭାବିକ, ଯେହେତୁ ପ୍ରତ୍ୟେକଟିର ଗୋଟିଏ ମୂଳ କାବ୍ୟ-ଭିତ୍ତି ରହିଛି । ଗୀତିକାବ୍ୟଗୁଡ଼ିକରେ ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ କବିଙ୍କର ସ୍ୱାଧୀନତା ଆସିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ତାଙ୍କର ବୌଦ୍ଧିକତା ସ୍ୱଚ୍ଛନ୍ଦ ଆତ୍ମ-ପ୍ରକାଶ କରିବାର ସୁବିଧା ପାଇଛି । ଏହି କାରଣରୁ 'ଅର୍ଘ୍ୟ ଥାଳି'ରେ ବୌଦ୍ଧିକ କାବ୍ୟସାର ପ୍ରଚୁର ପରିମାଣରେ ପରିଦୃଷ୍ଟ ହୁଏ । ତାହାର ବ୍ୟାପକ ଅନୁଧ୍ୟାନ ନ କରି କିଞ୍ଚିତ ସୂଚନା ଦେଲେ ମଧ୍ୟ ଚଳିବ ।

ଏ ବୌଦ୍ଧିକତା ବିଭିନ୍ନ ରୂପ ନେଇ ଆସେ । 'ଉତ୍କଳ ଭାରତୀଙ୍କ ଉକ୍ତି' କବିତାଟିକୁ ତୀକ୍ଷ୍ଣ ବିଦ୍ରୂପାତ୍ମକ ନ କରି ହାସ୍ୟ-ରସ-ସମ୍ବଳିତ ଏବଂ ଭାବୋଦ୍ୟୋତକ କରିବାରେ ଯେଉଁ ଶିଳ୍ପଶୃଙ୍ଖଳା ରହିଛି ତାହା ଏହି ବୌଦ୍ଧିକତାର ଏକ ଦିଗ ।

'ନଖ ବଢ଼ିଥିଲେ କରି କରତନ
  ଖଞ୍ଜିଦିଅ ତହିଁ ଅଳତା ରଙ୍ଗ,
ନାକ ବଢ଼ିଥିଲେ ତା କଲେ ଛେଦନ
  ହେବ ନାହିଁ କି ମୋ ସୌଷ୍ଠବ ଭଙ୍ଗ ?

× × ×

ମସ୍ତକେ ମୋ ଟୋପି ନ ଦେବ ବାବାରେ
  ନ କାଢ଼ିବ ମୋର କରୁ କଙ୍କଣ
ସିନ୍ଦୂର ବିନ୍ଦୁ ମୋ ଭାଲେ ରଖିବାରେ
  ନିରନ୍ତର ମନେ ଥିବ ସ୍ମରଣ ।'

ସାମାଜିକ ସଂସ୍କାର କରିବାକୁ ଯିବାବେଳେ କବିତାକୁ ଗମ୍ଭୀର ଭାବ ଗ୍ରସ୍ତ ନ କରି ତାକୁ ହାଲୁକା ହାସ୍ୟ-ରସ ମାଧ୍ୟମରେ ପରିବେଷଣ କରିବା ପାଇଁ ନିଜ କଳା ଉପରେ ଯେଉଁ ଆତ୍ମବିଶ୍ୱାସର ଆବଶ୍ୟକତା

ଥାଏ ତାହା 'ଅର୍ଘ୍ୟଥାଳୀ' ରଚନାସମସ୍ତଙ୍କୁ ଗଙ୍ଗାଧରଙ୍କର ଆସୃଷ୍ଟ ହୋଇ ସାରିଛି । ମଧୁସୂଦନ ରାଓଙ୍କ ଆଦର୍ଶବାଦୀ ବା ନୀତିବାଦୀ କବିତାଗୁଡ଼ିକ ସଙ୍ଗେ ସେହି ଧରଣର 'ନର ଓ ମୟୂର' 'ଅନ୍ଧକାରର ଆତ୍ମପ୍ରସାଦ' ବା 'ଖଦ୍ୟୋତର ଖେଦ'କୁ ତୁଳନା କଲେ ଗଙ୍ଗାଧରଙ୍କ ମାର୍ଜିତ ବୌଦ୍ଧିକତାର ଆଭାସ ମିଳେ । ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ 'ଅନ୍ଧକାରର ଆତ୍ମପ୍ରସାଦ'ର କାବ୍ୟିକ ଗଠନ ଓ ଭାବର ପ୍ରସାରରେ ରହିଥିବା ଯୁକ୍ତିର ସାରବତ୍ତା ବିଶେଷ ଲକ୍ଷ୍ୟଣୀୟ । ବୌଦ୍ଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ବର୍ତ୍ତମାନ କେବଳ ଉପମା-ବିନ୍ୟାସ ବା ନାଟକୀୟ ପରିସ୍ଥିତିର ଗଠନରେ ସୀମିତ ନ ହୋଇ ଗୀତିକାବ୍ୟର ପ୍ରାଣ ରୂପେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରୁଛି ।

ହାସ୍ୟରସ ସିକ୍ତ ବୌଦ୍ଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱର ଅନ୍ୟ ଏକ ମନୋଜ୍ଞ ଉଦାହରଣ ହେଉଛି 'ଗଣେଶଙ୍କର ଆତ୍ମକଥା' । ଯୁକ୍ତିର ଏକ ନାଟକୀୟ, ଚତୁର ସଂପ୍ରସାରଣରେ ହିଁ ଏ କବିତା ଗଠିତ ହୋଇଛି । ସେ ଭଳି, କବିତାର ଗଠନକୁ ତର୍କ-ଭିତ୍ତି-ସମ୍ବଳିତ କରିବାକୁ ଯିବାର ଏକ ଅତି ସରଳ ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ ହେଲା 'ମାତୃଭୂମି' । ଏଥିରେ ମୂଳରୁ ଗୋଟିଏ ତର୍କ ବା ଯୁକ୍ତିରୁ ଆରମ୍ଭ ହୋଇ ଅବଶେଷରେ ଗୀତି-ଉଚ୍ଛ୍ୱାସକୁ ଶୃଙ୍ଖଳିତ କରି, ଅଥଚ ଭାବନାକୁ ଅଯଥା ବ୍ୟାହତ ନ କରି, କବିତାଟି ତାର ଉପସଂହାରରେ ପହଞ୍ଚେ—

'ମାତୃଭୂମି ମାତୃଭାଷାରେ ମମତା
ଯା ହୃଦେ ଜନମି ନାହିଁ,
ତାକୁ ଯେବେ ଜ୍ଞାନୀ ଗଣରେ ଗଣିବା
ଅଜ୍ଞାନୀ ରହିବେ କାହିଁ ?'

ବ୍ୟଙ୍ଗ ଭାବ-ସନ୍ଦଷ୍ଟ 'ତାକୁ ମଧ୍ୟ ବୋଲିଥାନ୍ତି ଧର୍ମ-ଅବତାର'ରେ ଥିବା ଭାବନାର ପରିବେଷଣରେ ସେହିଭଳି ବୌଦ୍ଧିକତାର ଗୁଣ ସବୁ ରହିଛି । ଏ ଧରଣର ବୌଦ୍ଧିକତାର ଚୂଡ଼ାନ୍ତ ପରିଣତି ଆସେ, ପରେ 'ଭାରତୀ-ଭାବନା' କବିତାଟିରେ ।

'ଅର୍ଘ୍ୟଥାଳୀ' ପାଠକଲେ ମନରେ ଏ ଧାରଣା ବାରମ୍ବାର ଉଦୟ ହୁଏ ଯେ ପ୍ରକୃତ ପୂଜାରୀ, କଳ୍ପନାବିଳାସୀ, 'ସ୍ୱଭାବ-କବି' ତାଙ୍କ କବି-ଜୀବନର ଉତ୍ତରାର୍ଦ୍ଧରେ କବିତାକୁ ଅଧିକରୁ ଅଧିକତର ବୌଦ୍ଧିକ-ଗୁଣ-ସମନ୍ୱିତ କରିବାରେ ସଚେଷ୍ଟ । ଏ ପ୍ରସଙ୍ଗରେ 'ଅମୃତମୟ' କବିତାଟିର କିଛି ଆଲୋଚନା ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ ମନେହୁଏ । 'ଅମୃତମୟ' ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣଭାବେ 'ଗୀତିକାବ୍ୟ'ର ଏକ ବିଶିଷ୍ଟ ମୂର୍ଚ୍ଛନା, ତଥାପି ଏ ମୂର୍ଚ୍ଛନାର ସମ୍ଭାର ହେଲା ତାତ୍ତ୍ୱିକ ।

'ମୁଁ' ତ ଅମୃତ ସାଗର ବିନ୍ଦୁ,
ନଭେ ଉଠିଥିଲି ତେଜି ସିନ୍ଧୁ,
ଖସି ମିଶିଛି ଅମୃତଧାରେ
ଗତି କରୁଛି ସେ ଅକୂପାରେ ।
ପଥେ ଶୁଖିଗଲେ ପାପ ତାପରେ,
ହୋଇ ଶିଶିର ଖସିବି ତାପରେ ।

'ଅମୃତମୟ ଅମୃତରସ'···ଇତ୍ୟାଦି ଏ କବିତାଟି ଏକ ତତ୍ତ୍ୱକଳ୍ପର ବିସ୍ତାରିତ ପ୍ରକାଶ ମାଧ୍ୟମରେ ଯୁକ୍ତିଭିତ୍ତି ସମ୍ବଳିତ ଔପନିଷଦୀୟ ତତ୍ତ୍ୱର ମନୋଜ୍ଞ ଗୀତି-କାବ୍ୟ ରୂପ । 'ପଥେ ଶୁଖିଗଲେ···ଖସିବି ତାପରେ' ମଧ୍ୟରେ ନିହିତ ସାରଲ୍ୟ ଓ ଗୀତିକାବ୍ୟର ମୂର୍ଚ୍ଛନା ମଧୁସୂଦନଙ୍କ ଗମ୍ଭୀର ତତ୍ତ୍ୱ ସମ୍ବଳିତ କବିତା ସବୁରେ ବିରଳ ।

କିନ୍ତୁ କେବଳ ମାତ୍ର ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ 'ଅମୃତମୟ'ର ବିଦଗ୍ଧ ବୌଦ୍ଧିକତାର ଯଥାର୍ଥ ସ୍ୱରୂପ ମିଳେ ନାହିଁ । ତାହାର ସାମଗ୍ରିକ ଯୋଜନାରେ ରହିଛି ଏକ ବିଶିଷ୍ଟ କ୍ରମ-ପର୍ଯ୍ୟାୟ । ପ୍ରଥମେ ଉଦ୍ଧୃତ ପଂକ୍ତି ପୂର୍ବରୁ ଥିବା ତିନୋଟି ସ୍ତବକରେ ଶବ୍ଦ-ବିନ୍ୟାସର ପାର୍ଥକ୍ୟ ଅନୁଧ୍ୟାନ ଯୋଗ୍ୟ । ଏ ବିଭିନ୍ନତାର କାରଣ ଏହା ଯେ କବି ସୁଶୃଙ୍ଖଳ ଭାବେ ଅମୃତମୟତାର ତିନୋଟି ସ୍ତରରେ ତିନୋଟି ବିଭିନ୍ନ ରୂପ ଲକ୍ଷଣ କରିଛନ୍ତି । ପ୍ରଥମଟି ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ସତେଜ, ଶୁଦ୍ଧ ଏବଂ ସୀମିତ ବସ୍ତୁର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ବା ମାଧୁର୍ଯ୍ୟର ବର୍ଣ୍ଣନା—

'ନବ ବିକଶିତ ଫୁଲ ଗନ୍ଧ,
ନବ ସରସ କବିତା ଛନ୍ଦ ।
ବନ ବିହଗ ମଧୁର ତାନ,
ଶିଶୁ ସରଳ ତରଳ ଗାନ ।' ଇତ୍ୟାଦି ।

ଦ୍ୱିତୀୟ ସ୍ତରରେ ବର୍ଣ୍ଣିତ ହୋଇଛି 'ଶୀତଳ ବାତ', 'ଚନ୍ଦ୍ରିକା ଜାଲ', 'ଘନମାଳ', 'ଉଷା'ର ଆଲୋକ', 'ତୁଷାର', ଇତ୍ୟାଦି—ଏଥିର ପ୍ରତ୍ୟେକଟିର ନିଜସ୍ୱ ସତ୍ତା ରହିଥିଲେ ହେଁ ବିଶେଷ ପରିବ୍ୟାପ୍ତ ହୋଇ ଥିବାରୁ କୌଣସିଟିକୁ ସୀମିତ କରାଯାଇ ପାରିବ ନାହିଁ । ତୃତୀୟ ସ୍ତରରେ ବର୍ଣ୍ଣିତ ବସ୍ତୁ ଗୁଡ଼ିକର ବିଶେଷ ବ୍ୟାପ୍ତି ଅଛି, କିନ୍ତୁ ସଙ୍ଗରେ ଅଛି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟତା, ବସ୍ତୁ ଗୁଣର ସୀମିତ ଅବସ୍ଥିତି—

'ମିଟି ମିଟି ଜକ ଜକ ତାରି,
ଟପ ଟପ ଜଳଧର ଧାରି' ।

ବା

'ନିର୍ଝର', ପ୍ରପାତ ଝର୍ଝରି,

ଇତ୍ୟାଦି । ଏହି ତିନୋଟିର ସମାବେଶରେ କବି ବିଚକ୍ଷଣ ଭାବେ ଚିହ୍ନିତ କରିଗଲେ କ୍ଷୁଦ୍ରାତିକ୍ଷୁଦ୍ର ବସ୍ତୁ ବା ଜୀବନରୁ ପ୍ରକୃତିର ବିରାଟ ବସ୍ତୁ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସବୁକିଛି ଓ ସେଥିରେ ଅନ୍ତର୍ଗତ କରିଗଲେ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ରୂପେ ବସ୍ତୁ-ଗୁଣ ନଥିବ ପରିବ୍ୟାପ୍ତ ବିଷୟ ସବୁ । ଏହା କରିବାରେ ବିଶ୍ୱର ସାମଗ୍ରିକ ସତ୍ତାକୁ ରୂପାୟିତ କରିବାର ଚେଷ୍ଟା ସ୍ୱପ୍ରକାଶିତ । କିନ୍ତୁ ତାର ଅନ୍ତରାଳରେ ଆହୁରି ଏକ ମନୋଜ୍ଞ କାବ୍ୟିକ ସମାନ୍ତରାଳତା ମଧ୍ୟ କବି ସୂଚାଇ ଦେଲେ—'ସାଗର ବିନ୍ଦୁ'ରୁ ସମଗ୍ର 'ସାଗର'ର ମହାନ ବ୍ୟାପ୍ତି । ଚତୁର୍ଥ ସ୍ତରରେ ତେଣୁ ଏ ବିନ୍ଦୁ ଓ ସାଗରର ସମ୍ପର୍କ ସଙ୍ଗେ ବିଶ୍ୱର ସାମଗ୍ରିକ ସତ୍ତା ସ୍ୱତଃ ସଂଯୋଜିତ ହୁଏ । କଳ୍ପନା ଗୁରୁଭାଇ ସାଙ୍ଗକୁ ଏଥିରେ ନିହିତ ବୌଦ୍ଧିକ ଅବଧାରଣା ନିଶ୍ଚୟ ସ୍ୱୀକୃତି ପାଇବ ।

ଗଙ୍ଗାଧରଙ୍କର ପ୍ରାୟ ପ୍ରତ୍ୟେକ ସଫଳସୃଷ୍ଟିର ସ୍ତରେ ସ୍ତରେ କଳ୍ପନା-ବିଳାସିତା ସାଙ୍ଗକୁ ବୌଦ୍ଧିକତାର ସମନ୍ୱୟ ସୁସ୍ପଷ୍ଟ ହୁଏ ।

କବିଙ୍କର କଳ୍ପନା-ବିଳାସିତା, ଗୀତି ଉଚ୍ଛ୍ୱାସ, ଆଦର୍ଶବାଦିତା, ସ୍ୱାଭାବିକ-ପ୍ରେରଣାର ଯେଉଁଠି ଚରମ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ରହିଛି, ସେଠି 'ଭକ୍ତି' କବିତାଟିରେ ମଧ୍ୟ ବଳିଷ୍ଠ ରୂପେ ରହିଛି ଗଙ୍ଗାଧରଙ୍କର ବୌଦ୍ଧିକତା ।

କବିତାଟିର ମୂଳରୁ ରହିଛି ଏକ ବୌଦ୍ଧିକ ଚମତ୍କାରିତା, ଏବଂ ଏହି ବୌଦ୍ଧିକତା-ପ୍ରସୂତ ନାଟକୀୟତା ହିଁ 'ଭକ୍ତ'ର ଭକ୍ତି-ନିବେଦନକୁ କରିଛି ଏତେ ଆନ୍ତରିକ, ଏତେ ଗମ୍ଭୀର ଏବଂ ମନୋରମ । 'କରୁଣାସିନ୍ଧୁ' କହିବାଟା ବିଶ୍ୱଜୀବନଙ୍କର ବିରାଟତା ପ୍ରତି ଏକ ଅପମାନ ହେବ, କାରଣ ଏ କରୁଣାର ପ୍ରତ୍ୟେକଟି ବିନ୍ଦୁ ସିନ୍ଧୁ ଭଳି ଗମ୍ଭୀର ଓ ପରିବ୍ୟାପ୍ତ । ଏହି ବୌଦ୍ଧିକ ଚାତୁର୍ଯ୍ୟର ସୁଅରେ ଭକ୍ତ ଭଗବାନଙ୍କ ଯଥାର୍ଥ ଉପାସନା କରିବାରେ ନିଜର ଅସମର୍ଥତା ପ୍ରକାଶ କରୁଛି ଏବଂ ପରିଶେଷରେ ଆଣିଛି ଏହାର ଚରମ ପରିଣତି—

'ମୁଁ କାର ମାତର ମୋର ନୁହେଁ ବୋଲି
କହିବାକୁ ନାହିଁ ବାଟ ।
ଦୂରୁ ଶ୍ରୀଚରଣେ ଅର୍ପଣ କରୁଛି
ଯେନ ତା ବିଶ୍ୱ ସମ୍ରାଟ ।'

ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ସମର୍ଥ କଳାକୁଶଳତା ଏବଂ ଉନ୍ନତ ବୌଦ୍ଧିକତାର ମନୋଜ୍ଞ ସରଳ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ଏ କବିତାଟିକୁ ବିଶ୍ୱ-ସାହିତ୍ୟର ଏକ ଅମୂଲ୍ୟ ରତ୍ନ ଏବଂ ଗଙ୍ଗାଧରଙ୍କର କବି-ଗୌରବର ମଥାମଣି କରି ତୋଳିଛି ।

ଶିଳ୍ପୀର ଚିରଜାଗ୍ରତ ବୌଦ୍ଧିକ ବିଚାର ଓ ଶୃଙ୍ଖଳାର ଅନୁଧ୍ୟାନ କରିବାରେ ଗଙ୍ଗାଧର ସୃଷ୍ଟିରେ କଥିତ ଭାଷା, ତଥା ଲୌକିକ ଅନୁଭୂତି ପ୍ରସୂତ ଉପମା ଓ ଗତାନୁଗତିକ ଆଳଙ୍କାରିକ ଉପମାର ଯେଉଁ ସମନ୍ୱୟ ସାଧନର ଅବିରତ ଚେଷ୍ଟା ରହିଛି ତାହାର ଏକ ବିସ୍ତାରିତ ଅନୁଧ୍ୟାନ ଆବଶ୍ୟକ । ସେ ଭଳି ଅନୁଶୀଳନରୁ ମଧ୍ୟ ଏହା ଦେଖାଯିବ ଯେ କ୍ରମଶଃ ଏହି ସମନ୍ୱୟ ଅଧିକତର ମାର୍ଜିତ ରୂପ ନେଇଛି । ପୂର୍ବରୁ କେତେକ ଉଦାହରଣରେ ଏହାର ସୂଚନା ଦିଆଯାଇ ସାରିଛି । ଗଙ୍ଗାଧରଙ୍କର ଏହି

ପ୍ରଚେଷ୍ଟାର ଆଭାସ ପାଇଁ ଅନ୍ୟ ଏକ ଉଦାହରଣ ଦେଇ ଏହି ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ଆଲୋଚନାର ଉପସଂହାର କରାଯିବ ।

ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଅସଫଳ ପ୍ରଚେଷ୍ଟାର କେତେକ ଉଦାହରଣ ହେଲା—

'ସୈରନ୍ଧ୍ରୀ ହେଲେ ହେଁ ରାଜପୁର ମଧ୍ୟେ
ଦେଖିଲେ ତାହାର ଠାଣି,
ବୋଧହୁଏ ତାର ଆଗେ କହୁଁ ନୁହେଁ
ଅମର-ନଗର ରାଣୀ ।'

(କୀଚକବଧ)

'ଜନମୀ ବେଦନ ଗୃହିଁ ନ ବୁଝି ତା ମାନେ,
ବ୍ୟସ୍ତ ଯଥା ହୋଇଥାନ୍ତି ତା ସନ୍ତାନମାନେ ।'

(ତପସ୍ୱିନୀ)

'ସ୍ୱରଗ ନଗରେ ଆଜ କାହିଁକି ଏତେ କଳ କଳ
ଯାଉଛନ୍ତି ଆସୁଛନ୍ତି ଦେବଗଣ ଦଳ ଦଳ ।'

(କବିତା ମାଳା)

ଏହିଭଳି ଅନେକ ସ୍ଥଳରେ କଥିତ ଭାଷାର ଶକ୍ତି ଆହରଣ କରିବାକୁ ଯାଇ ଗଙ୍ଗାଧର-କବିତା ଗ୍ରାମୀଣ ଏବଂ କଦାକାର ହୋଇଛି । କିନ୍ତୁ ଆଗରୁ ହୋଇଥିବା ଆଲୋଚନାରୁ ଏହା ମଧ୍ୟ ନିଶ୍ଚୟ ପ୍ରତିଭାତ ହେବ ଯେ କବିଙ୍କର ସଫଳତମ ସୃଷ୍ଟିର ପଦେ ପଦେ ମଧ୍ୟ ଏ ସମନ୍ୱୟ ସାଧନା ରହିଛି । 'ତପସ୍ୱିନୀ'ର ସପ୍ତମ ସର୍ଗରେ ପାଠକ ଭାବାବେଶରେ ଲିପ୍ତ ହେବା ହେତୁରୁ ଅନେକ ସମୟରେ ସେଠି କଥିତ ଭାଷାର ଶୈଳୀ-ବିନ୍ୟାସରେ ଗଙ୍ଗାଧରଙ୍କର ସିଦ୍ଧି ଲକ୍ଷ୍ୟ କରି ପାରିବ ନାହିଁ ।

"ବୋଇଲେ ସଖି, 'ସଖି, ମୋ ଦୁର୍ବିପାକ,
ଘଟାଇ ଅଛୁ ଏକା ମୋ ଦୁଃଖପାକ;

ମୋ କର୍ମ ପାଇଁ ଦୋଷୀ କୃତାନ୍ତ ବଧି,
କାନ୍ତ ତ ସ୍ୱଭାବେ ମୋ କରୁଣାନିଧି ।"

କାବ୍ୟିକ ଏବଂ କଥିତ ଭାଷାର ଏହା ହେଲା ଏକ ସଫଳ ସମନ୍ୱୟ ।

ଅନ୍ୟ ପକ୍ଷରେ ଶୁଦ୍ଧ ଲୋକଭାଷାକୁ କିଭଳି କାବ୍ୟିକ କରାଯାଇ ପାରେ ତାର ଏକ ସଫଳ ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ ହେଲା 'ଉତ୍କଳ ସେବକର ନବବର୍ଷ ଉପଲକ୍ଷରେ ରଚିତ' କବିତାଟି । କଥିତ ଭାଷାର ସଫଳ ପ୍ରୟୋଗର ଅନ୍ୟ ଏକ ସୁପରିଚିତ ଉଦାହରଣ ହେଲା—

'ଲାଜେ ସଡ଼ିଲୁଣି ନ ପାଇ ବାସ
ଅନ୍ନ ବିନା ପ୍ରାଣ ହେଉଛୁ ନାଶ ।
ହଟହଟା ସହି କଲବଲ ହୋଇ
ରହିଅଛୁଁ କରି ଶ୍ରୀପଦେ ଆଶ ।'

ଉପମାକୁ ଲୌକିକ କରିବାରେ ମଧ ଗଙ୍ଗାଧର ସିଦ୍ଧହସ୍ତ ଥିଲେ । 'ମଧୁମୟ'ର ଶେଷ ପାଦଟି ଏ ଭଳି ଲୌକିକ ଉପମାର ବୌଦ୍ଧିକ ପ୍ରୟୋଗ ହେତୁରୁ ବଳିଷ୍ଠ ହୋଇଛି—

'ସର୍ପଦଷ୍ଟ ଜନ, ମୁଖରେ ଲବଣ,
ଦେଲେ ବୋଲିଥାଏ ମାଟି
ଜ୍ଞାନ ଭ୍ରଷ୍ଟେ ମଧୁ, ନ ଲଗିଲେ ସ୍ୱାଦୁ,
ଜ୍ଞାନ-ଗଦ ପିଅ ବାଟି ।'

ଗଙ୍ଗାଧର କାବ୍ୟ-ଶିଳ୍ପର କ୍ରମବିକାଶ, ତାଙ୍କର ପଶ୍ଚାଦରେ ଥିବା ବୌଦ୍ଧିକ ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷା ବା ସଚେତନ ଶିଳ୍ପ-ପ୍ରଚେଷ୍ଟା, ତଥା କ୍ରମ-ବର୍ଦ୍ଧିଷ୍ଣୁ ବୌଦ୍ଧିକ ଭାବର ସ୍ତରରୁ ସ୍ତରରୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ବିସ୍ତାର ଏହି ଆଲୋଚନାର କ୍ଷୁଦ୍ର ପରିସର ମଧ୍ୟରେ କରିବା ସମ୍ଭବ ହୋଇନାହିଁ । ତାଙ୍କର କିଛି ଇଙ୍ଗିତ ଦେଇ 'ସ୍ୱଭାବ-କବି'ଙ୍କ ବୌଦ୍ଧିକ ଶିଳ୍ପ-ପ୍ରଚେଷ୍ଟାର ଏକ ସଙ୍କେତ ମାତ୍ର ଦିଆଯାଇଛି ।

●

'ଛମାଣ ଆଠଗୁଣ୍ଠ'ର
ଗଠନ କୌଶଳ—ଏକ ଅନୁଶୀଳନ

ଫକୀରମୋହନଙ୍କ ଉପନ୍ୟାସର ଚଟୁଳ ହାସ୍ୟରସ, ସମାଜଧର୍ମିତା, ବର୍ଣ୍ଣନାନୈପୁଣ୍ୟ, ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣ, ଜୀବନ୍ତ ପରିବେଶ ଇତ୍ୟାଦି ବିଭିନ୍ନ ସମାଲୋଚକମାନଙ୍କୁ ମୁଗ୍ଧ, ଚମତ୍କୃତ କରିଛି । ମାତ୍ର ସେ ସମସ୍ତ ବିଭବର ଆଙ୍ଗିକ ସଙ୍ଘଟନ, ତାହାର ଶିଳ୍ପସଜ୍ଜା ବା ଉପନ୍ୟାସଗୁଡ଼ିକର ସୂକ୍ଷ୍ମ, ଧୀର ପର୍ଯ୍ୟବେକ୍ଷଣ ପାଇଁ ଏହି ଭାବୋଚ୍ଛ୍ୱାସ ସେମାନଙ୍କୁ ଯଥେଷ୍ଟ ସୁଯୋଗ ଦେଇ ନ ଥିବାର ମନେହୁଏ । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ, 'ଛମାଣ ଆଠଗୁଣ୍ଠ'ର ଗଠନ କୌଶଳ ସମ୍ପର୍କରେ ଫକୀରମୋହନ ଉପନ୍ୟାସର ସବୁଠାରୁ ଅଧିକ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ସମାଲୋଚକ ଦୁଇଜଣଙ୍କର ମନ୍ତବ୍ୟ ଏଠାରେ ଉଦ୍ଧାର କରିବା ଉପଯୁକ୍ତ ହେବ ।

> "ଛମାଣ ଆଠଗୁଣ୍ଠ"ର ଆରମ୍ଭ ଓ ମଧ୍ୟଭାଗ ବିଶୃଙ୍ଖଳ ପୁଣି ଅତି ଦୁର୍ବଳ । କିନ୍ତୁ କେବଳ ଏହାର ପରିଣତି ଅତି ବଳିଷ୍ଠ ଓ ଆବେଦନଶୀଳ ହୋଇଥିବାରୁ "ଛମାଣ ଆଠଗୁଣ୍ଠ" ଓଡ଼ିଆ-ସାହିତ୍ୟରେ ଏକ ଅଦ୍ଭୁତ କୃତିତ୍ୱ ରୂପେ ପରିଗଣିତ ହୋଇ ପାରିଛି ।'

(ସୁରେନ୍ଦ୍ର ମହାନ୍ତି, ଫକୀର ମୋହନ ସମୀକ୍ଷା,-ନଭ ଷ୍ଟୁଡେଣ୍ଟସ୍ ଷ୍ଟୋର୍, ୧୯୭୨, ପୃ: ୮୨)

'ଏହି ଉପନ୍ୟାସର ଯାହାକିଛି ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ, ତାହା ତାର ଆଖ୍ୟାନ ବସ୍ତୁର ସୁସମ୍ବଦ୍ଧ ଗଠନ ପରିପାଟୀ, ଆବେଗ, ଅବବୋଧ, ସଙ୍କଟ, ସଂଶୟ, ରହସ୍ୟ ଏବଂ ରୋମାଞ୍ଚରେ ନାହିଁ—ଅଛି ତା'ର ଶାଣିତ ଶ୍ଳେଷ, ବକ୍ର କଟାକ୍ଷ, ସମୁଜ୍ଜ୍ୱଳ ବ୍ୟଙ୍ଗ, ସହଜ ପ୍ରକାଶଭଙ୍ଗୀ, ଜୀବନ୍ତ ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣ, ବାସ୍ତବ ସମାଜଚିତ୍ର, ମନୋହର ମାନବିକତା ଏବଂ ତୁଙ୍ଗ ଆଦର୍ଶବାଦରେ ।······ଏକ ସୁନ୍ଦର, ସୁଗଠିତ ସୌଧର ପ୍ରତ୍ୟେକ ଇଷ୍ଟକ, ପ୍ରତ୍ୟେକ ପ୍ରସ୍ତରଫଳକ ଯେପରି ସୁବିନ୍ୟସ୍ତ ଏବଂ ସମଗ୍ର ସୃଷ୍ଟିର ପରିପୋଷକ, ଉପନ୍ୟାସର ପ୍ରତ୍ୟେକ ଘଟଣା ଏବଂ ଚରିତ୍ର ସେହିପରି ମୂଳ ଆଖ୍ୟାନବସ୍ତୁ ସଙ୍ଗେ କାର୍ଯ୍ୟକାରଣ ପରମ୍ପରା ଦ୍ୱାରା ସମ୍ବନ୍ଧାନ୍ୱିତ । "ଛମାଣ ଆଠଗୁଣ୍ଠ" ଉପନ୍ୟାସରେ ଏହାର ବ୍ୟତିକ୍ରମ ଲକ୍ଷିତ ହୁଏ ।'

(ଅଧ୍ୟାପକ ସର୍ବେଶ୍ୱର ଦାସ, ଯୁଗସ୍ରଷ୍ଟା ଫକୀର ମୋହନ, ଗ୍ରନ୍ଥମନ୍ଦିର, ୧୯୭୨, ପୃ: ୭୨)

ଏହା ଯଦି ସତ୍ୟ ତେବେ "ଛମାଣ ଆଠଗୁଣ୍ଠ" କୁ ଏକ ସଫଳ ଉପନ୍ୟାସ କୁହାଯିବ ନାହିଁ । କାରଣ ବିଷୟବସ୍ତୁ, ଚରିତ୍ରଚିତ୍ରଣ ବା ଭାଷାଶୈଳୀର ସମସ୍ତ ଗାରିମା ସତ୍ତ୍ୱେ ଶିଳ୍ପସଜ୍ଜାର ଦୈନ୍ୟ, ଐକ୍ୟର ଅଭାବ, ବା ସଙ୍ଗଠନର ବିଫଳତା ରହିଥିଲେ କଳାଦୃଷ୍ଟିରୁ କୌଣସି ଉପନ୍ୟାସ ମର୍ଯ୍ୟାଦା ଲାଭ କରି ପାରେ ନାହିଁ । ଏ ଧରଣର ବିଫଳତାର ସ୍ୱରୂପ ନିର୍ଣ୍ଣୟ ହୁଏତ କୌଣସି ସିଦ୍ଧ ସମାଲୋଚକର ଅପେକ୍ଷା କରିବ । ମାତ୍ର ପ୍ରତ୍ୟେକ ପାଠକ ସେହି ଦୁର୍ବଳତା ସ୍ୱତଃ ଅନୁଭବ କରିବେ । ତେଣୁ ଯେଉଁ ସୃଷ୍ଟି କାଳଜୟୀ, ଯାହାର ଅଖଣ୍ଡ ପ୍ରଭାବ ଶତ ସହସ୍ର ଆବେଗମଥିତ, ସମ୍ବେଦନଶୀଳ ହୃଦୟରେ ବ୍ୟାପ୍ତ, ତାହାର ସେଭଳି ଗୁରୁତର ଶିଳ୍ପ-ପ୍ରମାଦ ଉପରେ ଦୃଢ଼, ଚୂଡ଼ାନ୍ତ ନିଷ୍ପତ୍ତି ଦେବା ପୂର୍ବରୁ ସମାଲୋଚକ ଧୈର୍ଯ୍ୟଶୀଳ ଭାବେ ସଂଶ୍ଲିଷ୍ଟ କଳାକୃତିର ଗଭୀରତର

ଅନୁଧ୍ୟାନ କରିବା ଏବଂ ନିଜର ଯୁକ୍ତି ଓ ପ୍ରଶସ୍ତିର ଉଲ୍ଲେଖ ମାତ୍ର କରି ବିରତ ହେବା ବୋଧହୁଏ ଅଧିକ ସ୍ପୃହଣୀୟ । ଏକପକ୍ଷରେ ଉପନ୍ୟାସର ସର୍ବସ୍ୱୀକୃତ ଚରମ ପ୍ରଭାବ ଏବଂ ଅନ୍ୟ ପକ୍ଷରେ ତାହାର ଚରମ ଶୈଳ୍ପିକ ବିଫଳତାର ଉଲ୍ଲେଖ କେବଳ ଆପାତ ପରସ୍ପର ବିରୋଧି ନୁହେଁ, ତାହା ନିଶ୍ଚୟ ଅମୂଳକ ପ୍ରମାଣିତ ହେବ । ଉପନ୍ୟାସ ସମାଲୋଚନା କ୍ଷେତ୍ରରେ ଆଧୁନିକ କାଳରେ ବିପୁଳ ପ୍ରଭାବ ସୃଷ୍ଟି କରିଥିବା Techinque as Discovery ରେ Mark schorer କହିବା ଅନୁସାରେ—

Technique alone objectifies the materials of art, hence technique alone evaluates those materials.

(କଳାର ବିଷୟବସ୍ତୁ କେବଳ ତାହାର ଶିଳ୍ପକୌଶଳ ଜରିଆରେ ବାସ୍ତବରୂପ ପାଏ; ଏଣୁ ସଶ୍ଳିଷ୍ଟ ଶିଳ୍ପକୌଶଳ ହିଁ ସେହି ବିଷୟବସ୍ତୁର ମୂଲ୍ୟାୟନ କରେ ।)

ଏଣୁ ଗଠନ ଶୈଳୀର ଚରମ ବିଫଳତା ସଙ୍ଗେ ଉପନ୍ୟାସର ଘଟଣାଭୂତ, ବଳିଷ୍ଠ ପ୍ରଭାବ ଏକ ସଙ୍ଗତ ବିରୋଧୀ ଅବସ୍ଥା । ସେ ଭଳି ଅବସ୍ଥାରେ ସମାଲୋଚକ ଗତାନୁଗତିକ ଶୈଳ୍ପିକ ଧାରଣା ତ୍ୟାଗ କରି ସମ୍ମୁଖସ୍ଥ ସଫଳ ସୃଷ୍ଟିର ଶିଳ୍ପସତ୍ତାରେ କୌଣସି ପରୀକ୍ଷାମୂଳକ, ଅଭିନବ, ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ପଦ୍ଧତିର ସନ୍ଧାନ କରିବା ଅଧିକ ଆବଶ୍ୟକ ହୋଇଥାଏ । ସେକ୍‌ସପୀୟରଙ୍କ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକର ସମାଲୋଚନା-ଇତିହାସ ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଖୁବ୍ ଶିକ୍ଷାପ୍ରଦ । ତହିଁରୁ ଆପେକ୍ଷିକ ଭାବେ ସାଧାରଣରେ ଅଧିକ ସୁବିଦିତ ଏକ ସୂଚନା ଏଠାରେ ଦିଆଯାଇ ପାରେ । ଉଲ୍ଲିଖିତ ନାଟ୍ୟକୃତି ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ନିତାନ୍ତ ଦୋଷଦର୍ଶୀ Rymer କାହିଁକି, Dr. Johnson ଙ୍କ ଭଳି ପ୍ରତିଭାବାନ, ଗୁଣଗ୍ରାହୀ ଆଲୋଚକ ମଧ୍ୟ ତାଙ୍କର ଅନେକ ସନ୍ଦେହ ଓ ଶଙ୍କା ସବୁର ଯେଉଁ ସ୍ଥିର, ଦୃଢ଼ ଘୋଷଣା କରିଗଲେ ତାହା ପରଯୁଗରେ ସେକ୍‌ସପୀୟରୀୟ ଶିଳ୍ପଗୁଣର ଅଧିକ ସମର୍ଥ ଓ ସୂକ୍ଷ୍ମ ଅବବୋଧ ପରେ ଖୁବ୍ ତୀବ୍ର ସମାଲୋଚନାର ବସ୍ତୁ

ହୋଇଛି । ସର୍ଣ୍ଣିଷ୍ଟ କାଳର କେତେକ ସ୍ୱୀକୃତ ଧାରଣାର ଭିତ୍ତିରେ Dr. Johnson ତାଙ୍କ ମନ୍ତବ୍ୟ ଦେଇଥିଲେ । ପରକାଳରେ ସମାଲୋଚକ ଅଧିକ ବିନମ୍ର, ଅଧିକ ସନ୍ଧାନୀ ଓ ଅଧିକ ଉଦାର ହୋଇ ତାଙ୍କର କେତେକ ଆପାତ-ବିଶୃଙ୍ଖଳ ଶିଳ୍ପସଜ୍ଜାରୁ ବିଚିତ୍ର ବିଭବ ଉନ୍ମୋଚନ କରି ସେହି ନାଟ୍ୟକୃତିର ଯୁଗଜୟୀ ପ୍ରଭାବର ଯଥାର୍ଥ ଅବବୋଧ କରିବାରେ ସକ୍ଷମ ହୋଇଛି । 'ଛମାଣ ଆଠଗୁଣ୍ଠ'ର ବିଚାର କଲାବେଳେ ଏହି ଇତିହାସ ସ୍ମରଣ କରିବା କାମ୍ୟ ମନେହୁଏ । ବିଶ୍ୱଉପନ୍ୟାସ ଜଗତରେ "ଛମାଣ ଆଠଗୁଣ୍ଠ" ଯେ ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ମର୍ଯ୍ୟାଦାର ଆସନ ଦାବୀ କରେ, ଏହା ଆମେ ସମସ୍ତେ ସ୍ୱୀକାର କରୁଁ । ଏହା ଯଦି ସତ୍ୟ, ତେବେ ଗଠନରୀତିର ଯେଉଁ ଆପାତ-ବିଫଳତା ଆମେ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରୁ ତାହା କୌଣସି ଗୂଢ଼ତର ଶିଳ୍ପକୌଶଳର ପ୍ରମାଣ ହୋଇଥିବା ଅଧିକ ସମ୍ଭବ । ଉପନ୍ୟାସର ପ୍ରଥମ ବାକ୍ୟ ଦେଖିଲେ ମନେହେବ ସତେ ଯେମିତି ଲେଖକ "ସାହିତ୍ୟିକ" ବର୍ଣ୍ଣନା କରିବାରେ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ପରାଙ୍ମୁଖ । ମନେହେବ, ସେ ଯେମିତି ଜଣେ ଐତିହାସିକ ଭାବେ ରାମଚନ୍ଦ୍ର ମଙ୍ଗରାଜ ଚରିତ୍ରର ଏକ ଅନଳଂକୃତ ଜୀବନୀ ଲେଖିବାରେ ଲିପ୍ତ —

'ରାମଚନ୍ଦ୍ର ମଙ୍ଗରାଜ ଜଣେ ମଫସଲର ଜମିଦାର, ମଧ୍ୟ ମହାଜନ ।'* ପ୍ରକୃତି ବର୍ଣ୍ଣନା ବା ଅନ୍ୟ କୌଣସି ପ୍ରାରମ୍ଭିକ ଅବତାରଣାର ଗୌରଚନ୍ଦ୍ରିକା ନ କରି ନିହାତି ସିଧାସଳଖ ଭାବେ ସେ ଯେମିତି କୌଣସି ଏକ ବାସ୍ତବ ସତ୍ୟର ଆଖ୍ୟାନ ମାତ୍ର ଶୁଣାଇବାରେ ଆଗ୍ରହୀ । ଏହା ଯେ ଏକ ଶାଣିତ ବ୍ୟଙ୍ଗ-ଯୋଜନା ତାହା ଅନୁଭବ କରିବାକୁ ପାଠକକୁ ବିଶେଷ ଅପେକ୍ଷା କରିବାକୁ ପଡ଼େ ନାହିଁ । ତଥାପି ଉପନ୍ୟାସର ଛତ୍ରେ ଛତ୍ରେ ଲେଖକ ଏହି ବ୍ୟଙ୍ଗ-ପ୍ରାଣ ଆପାତ-ବାସ୍ତବ ଭାବଭଙ୍ଗୀକୁ ସନ୍ନିବେଶିତ କରି ଚାଲନ୍ତି ।

---

* ଉପନ୍ୟାସର ଉଦ୍ଧୃତାଂଶ ସମସ୍ତ ପାଇଁ ଫକୀର ମୋହନ ଗ୍ରନ୍ଥାବଳୀ, ଦ୍ୱିତୀୟ ଭାଗ (କଟକ ଷ୍ଟୁଡ଼େଣ୍ଟସ୍ ଷ୍ଟୋର୍, ୧୯୬୩) ଦ୍ରଷ୍ଟବ୍ୟ ।

'ଶୁଣିବା କଥା ବା ଅନୁମାନ କଥା ପ୍ରମାଣ ରୂପେ ଗ୍ରହଣ କରିବାକୁ ଆମେ ନହାନ୍ତି ନାରାଜ ।' (ପୃ·୫)

'ଏପରି ଶୁଣା ଅଛୁ, ଶୁଣା କପାଁ, ଆମ୍ଭେମାନେ ଠିକ୍ ଜାଣୁ—' (ପୃ· ୯)

'ଏଣେ ସତ ଲେଖିଲେ ଅସଭ୍ୟ ଛଳେ ସିବୁଁ । ମିଛ କଥାଟି କଲମରୁ ବାହାରିବ ନାହିଁ, ଉପାୟ କ'ଣ ? (ପୃ· ୧୫)

'ଅନେକ ଅନୁସନ୍ଧାନ ଅନେକ ପ୍ରମାଣ ସଂଗ୍ରହ କରି ଆମ୍ଭମାନଙ୍କୁ ଲେଖିବାକୁ ହୁଏ ।···ପୁଣି ଏଣୁ ତେଣୁ ଗୁଡ଼େ ଲେଖି ପକାଇବା ଆମ୍ଭମାନଙ୍କ ଅଭ୍ୟାସର ବିପରୀତ ।'

(ପୃ—୨୫-୨୬)

'ଯା ବୋଲିବାର ପରିଷ୍କାର ଝଟ୍‌ପଟ୍ କହି ପକାଉଁ ।'

(ପୃ—୪୧)

ଏ ଧରଣର 'ଜନାନ୍ତିକେ' ଉପନ୍ୟାସର ପ୍ରତି ପରିଚ୍ଛେଦରେ ଆମେ ପାଉଁ । ତା ସାଙ୍ଗକୁ ମଧ୍ୟ ରହିଛି ଏକ ନିର୍ଭୁଲ, ପ୍ରମାଣସିଦ୍ଧ ଯୁକ୍ତି ବାଢ଼ିବାର ଭାବଭଙ୍ଗୀ । ଏହି ଭାବଭଙ୍ଗୀ ଫୁଟେଇବାରେ କେଉଁଠି ଐତିହାସିକ ସତ୍ୟ ବିବରଣୀର ଛଟା, କେଉଁଠି ବିଜ୍ଞାନ-ସୁଲଭ ପ୍ରଣାଳୀର ଆପାତ-ଅନୁକରଣ, କେଉଁଠି ବା 'ନ୍ୟାୟ'ର ପଦ୍ଧତି ଆସିଛି । ବିଭିନ୍ନ ସ୍ତରରେ ଉପନ୍ୟାସରେ ଏ ସବୁର ବ୍ୟବହାର କେବଳ ସ୍ଥଳବିଶେଷରେ ବ୍ୟଙ୍ଗ ବା ହାସ୍ୟସଞ୍ଚାରର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ରଖିଥିବା ମନେହୁଏ ନାହିଁ । ପ୍ରାମାଣିକ ଶାସ୍ତ୍ରପଦ୍ଧତି ସବୁର ବିଦ୍ରୂପ ଏବଂ ସେଗୁଡ଼ିକ ଉପରେ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଆସ୍ଥା ରଖିବାର ଅଯୌକ୍ତିକତାକୁ ମଧ୍ୟ ଲେଖକ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟମୂଳକ ଭାବେ ପ୍ରକଟିତ କରୁଥିବା ମନେହୁଏ—

'ଆମ୍ଭମାନଙ୍କ ଏକାଦୁଶୀ ଚନ୍ଦ୍ରଙ୍କ ଇତିହାସ ଶୁଣି ହସିବେ ନାହିଁ, ତାହାହେଲେ ମାର୍ଶମାନ୍ ଆଉ ଷ୍ଟୁଅର୍ଟଙ୍କ ଲେଖାରୁ ଆଠପଣି କାହିଁ ଉଡ଼ିଯିବ ।'

(ପୃ—୩୫)

ସତ୍ୟ ସତେ ଯେପରି ଏକାନ୍ତ ଦୁର୍ଲ୍ଲଭ । ଏହି ଉପନ୍ୟାସ-ଜଗତରେ ବୃଦ୍ଧୀମଙ୍ଗଳାଙ୍କ ବେଢ଼ା ପଛପଟେ ବରଗଛଟିଏ ଦେଖି ସେ ମଧ୍ୟରୁ ଠାକୁରାଣୀ ବାଘ ପିଠିରେ ବସି ହୋଇଥିବାର 'ସତ୍ୟତା', ଯେଉଁଳି ଅନ୍ଧବିଶ୍ୱାସୀ ଗ୍ରାମବାସୀମାନଙ୍କ ସାକ୍ଷ୍ୟ ପ୍ରମାଣ ଜରିଆରେ ନିରୂପିତ ହୋଇଛି, ଠିକ୍ ସେପରି ଶିକ୍ଷିତ ସଭ୍ୟ ସମାଜର ନ୍ୟାୟାଳୟରେ ସାରିଆର ମୃତ୍ୟୁର 'ସତ୍ୟତା' ମଧ୍ୟ ବିଜ୍ଞାନସମ୍ମତ ପଦ୍ଧତିରେ ସ୍ୱୀକୃତ ହୋଇଛି । ଉପନ୍ୟାସର ସମସ୍ତ କିଛି ମୁଖ୍ୟ ଘଟଣା, ଯଥା, ବାଘସିଂହ ଘରପୋଡ଼ି, ଚମ୍ପାର ହତ୍ୟା, କାରାଗାରରେ ମଙ୍ଗରାଜଙ୍କ ଶେଷ ଅବସ୍ଥା, ଗୋବିନ୍ଦର ଅପମୃତ୍ୟୁ, ଭଗିଆର ଅନ୍ତିମ ଜୀବନ, ପ୍ରତିଟିକୁ ସାଧାରଣରେ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ରହସ୍ୟାବୃତ ଭାବେ ଉପନ୍ୟାସ ପେଶ୍ କରେ । ସାଧାରଣ ଜୀବନରେ ବାସ୍ତବତାର ଅବବୋଧ ନିତାନ୍ତ ଦୁରୂହ ବୋଲି ଫକୀରମୋହନ ବାରମ୍ବାର ସୂଚନ୍ତି । ଏଥିପାଇଁ ସତେ ଯେମିତି ଏକମାତ୍ର ଉପାୟ ହେଉଛି ବକ୍ରୋକ୍ତି, ଶ୍ଲେଷୋକ୍ତି, ବ୍ୟଙ୍ଗ । ସିଧାସଳଖ କହିବାର ସୁଯୋଗ ନାହିଁ, କାରଣ 'ଆପାତତଃ ସରଳ ମନେ ହେଉଥିବା ପ୍ରତିଟି ଘଟଣା, ଅବସ୍ଥା ଓ ଚରିତ୍ର ପ୍ରକୃତରେ ଖୁବ୍ ଜଟିଳ, ଖୁବ୍ ରହସ୍ୟମୟ । ଏଣୁ ଉପନ୍ୟାସର ପ୍ରତିଟି ସ୍ତରରେ ବାସ୍ତବତା ଓ ରହସ୍ୟମୟତା, ସିଧାସଳଖ ପ୍ରକାଶଭଙ୍ଗୀ ଓ ଶ୍ଳେଷ ନିବିଡ଼ ଭାବେ ପରସ୍ପର ସହିତ ଜଡ଼ିତ ହୋଇଛି । ଆହୁରି ମଧ୍ୟ, ନଗଣ୍ୟ ହେଉ ବା ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ହେଉ ପ୍ରତିଟି ଘଟଣା ଯେ ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର, ସୀମିତ ବସ୍ତୁ ନୁହେଁ, ସବୁକିଛି ଯେ ଏକ କ୍ରମବର୍ଦ୍ଧିଷ୍ଣୁ ଜୀବନ-ପରିଧିର ଅନ୍ତର୍ଗତ ଏବଂ କେବଳ ସେଉଁଳି ସାମଗ୍ରିକ ଅଭିନିବେଶ ମାଧ୍ୟମରେ ହିଁ ବୋଧଗମ୍ୟ ଲେଖକ ବାରମ୍ବାର ଏହାର ସୂଚନା ଦେବା ସକାଶେ ଉତ୍କଣ୍ଠିତ ମନେହୁଏ । କେବଳ ସମାଜ ସଂସ୍କାର ବା ପାଠକର ମନୋରଞ୍ଜନ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ଏଥିରେ ବ୍ୟଙ୍ଗ ବା ବିଦ୍ରୂପର ସ୍ୱର ସନ୍ନି-ବେଶିତ ହୋଇ ନାହିଁ । ବରଂ ସତ୍ୟପ୍ରତିଷ୍ଠାର ଏକ ଅନିବାର୍ଯ୍ୟ ମାଧ୍ୟମ ଭାବେ ବ୍ୟଙ୍ଗ ଏଠାରେ ଗୃହୀତ । ପ୍ରକୃତ ସତ୍ୟର ଉନ୍ମୋଚନ— ଉପନ୍ୟାସର ଏହାହିଁ ପ୍ରଥମ ଓ ଶେଷ ଆଭିମୁଖ୍ୟ । ଏହି ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ସାଧନ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ହିଁ ଫକୀରମୋହନ ଏଠାରେ ଏକ ପରୀକ୍ଷା ମୂଳକ, ସମର୍ଥ ଗଠନ ଶୈଳୀର ବ୍ୟବହାର କରିଛନ୍ତି ।

କାହାଣୀ ସରଳ ଗତିଶୀଳ । ଦୁଇଚ କାହାଣୀ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଯାହାକିଛି ସାରକଥା ରହିଛି ତାହା ମାତ୍ର ପାଞ୍ଚ, ଛଅଟି ପରିଚ୍ଛେଦରେ ସରିଯାଇଛି । ପୁଣି ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣ ପାଇଁ ମଧ୍ୟ ଫକୀରମୋହନଙ୍କ ବହୁଭାଷଣର ପ୍ରୟୋଜନ ନ ଥିଲା । ଖୁବ୍ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ଅଥଚ ତୀକ୍ଷ୍ଣ ଭାବେ ଚରିତ୍ର ରୂପାୟିତ କରିବାରେ ସେ ସିଦ୍ଧହସ୍ତ ଥିଲେ । ସେହି କାରଣରୁ ଏକ କ୍ଷୁଦ୍ର, ସାଧାରଣ ଗଳ୍ପାଂଶର ସତେଇଶ, ଅଠେଇଶ ପରିଚ୍ଛେଦ ବ୍ୟାପୀ ଏହି ବର୍ଣ୍ଣନାକୁ କେତେକେ ଏକ ସ୍ଫୀତିକୃତ ଗଳ୍ପ ମାତ୍ର ମନେ କରିଛନ୍ତି । ପତ୍ରିକାରେ କିସ୍ତି ଆକାରରେ ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇଥିବାରୁ ପ୍ରତିଟି ପରିଚ୍ଛେଦରେ ମୁଖ୍ୟ ଗଳ୍ପର ସାମାନ୍ୟ କିଛି ଅଂଶ ସହିତ ଅଧିକତର ମନୋରଞ୍ଜନ ବର୍ଣ୍ଣନାର ସାମଗ୍ରୀ ସଂଯୁକ୍ତ ହୋଇ ଏହାର ଅଯଥାର୍ଥ କଳେବର ବର୍ଦ୍ଧନ ତଥା ଅବାନ୍ତର ବିଷୟ ବସ୍ତୁର ସଂଘଟନ ହୋଇଛି ବୋଲି ଅନ୍ୟ କେହି କହନ୍ତି । ମାତ୍ର ପ୍ରକୃତ-ପକ୍ଷେ ଘଟଣାଭୂତ ଆବେଦନ ଓ ନିବିଡ଼ ସଂଯୋଜନା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏ ଉପନ୍ୟାସର ସାଫଲ୍ୟ ଚରମ ଓ ବିସ୍ମୟକର ଅଟେ । ସ୍ୱୟଂ ଫକୀର ମୋହନ ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ଏକ ଚମତ୍କାର ରୂପକ ମାଧ୍ୟମରେ ତାଙ୍କର ହାସ୍ୟରସାସିକ୍ତ ସାବଧାନ ବାଣୀ ଶୁଣାଇଛନ୍ତି—

'ଆମ୍ଭେମାନେ କ'ଣ ଲେଖିବାକୁ ଯାଇ କ'ଣ ଲେଖି ପକାଉଅଛୁଁ । ଯେତେବେଳରେ ଆହୁଲି ଭିଡ଼େ, ପାଣିସୁଅଟା ନାଆକୁ ଲକ୍ଷ୍ୟ ସ୍ଥାନରୁ ଦୂରକୁ ଟାଣିନିଏ । ମାତ୍ର ଟାଣୁଆ ନାଉରି ମଙ୍ଗ ଛାଡ଼େ ନାହିଁ । ଆମ୍ଭମାନଙ୍କ କଲମ ଏଣେ ତେଣେ ଯାଉଅଛି ସତ୍ୟ, ମାତ୍ର ମୂଳକଥାଟା ହଲଚଲ ହୋଇ ପାରିବ ନାହିଁ, କଥାଟା ହାଣ୍ଡେ ଗୁଳିଥିବ ।' (ପୃ, ୪୦)

ଟିକିଏ ଧୈର୍ଯ୍ୟର ସହିତ ଅନୁଧ୍ୟାନ କଲେ ଲକ୍ଷ୍ୟସ୍ଥାନରୁ ସେହି ଆପାତ-ବିଚ୍ୟୁତି, କଲମ ଏଣେ ତେଣେ ଯାଉଥିବାର ଆପାତ ପ୍ରତୀୟମାନ ଅବସ୍ଥା ମୂଳକଥାକୁ ହାଣ୍ଡେ ଚଳେଇବାର, ବା ସ୍ରୋତ ବିରୁଦ୍ଧରେ ଧୈର୍ଯ୍ୟକ୍ କୋଣରେ ଆହୁଲି ଭିଡ଼ି ଲକ୍ଷ୍ୟ ସ୍ଥଳରେ ସଫଳତା ସହିତ ପହଞ୍ଚେଇବାର ଏକ ଅନିବାର୍ଯ୍ୟ ଉପାୟ ଭାବେ ଉପଲବ୍ଧ ହେବ । 'କଣ ଲେଖିବାକୁ ଯାଇ କଣ ଲେଖି ପକାଉଛୁ'କୁ ସିଧାସଳଖ ଔପନ୍ୟାସିକଙ୍କ ସ୍ୱୀୟ

ଗଠନ-କୌଶଳର ଦୁର୍ବଳତାର ସ୍ୱୀକାରୋକ୍ତି ଭାବେ ଗ୍ରହଣ କରିବା ଯାହା, ଚୋରାଣୀର ବଳକାରିତ୍ୱ ସମ୍ପର୍କରେ ମଙ୍ଗରାଜଙ୍କ ଅଭିଭାଷଣକୁ ଏକ ଚିନ୍ତାଶୀଳ, ଗମ୍ଭୀର ମନ୍ତବ୍ୟ ମନେ କରିବା ସେଇପ୍ରି ହେବ ।.ବର୍ତ୍ତମାନ ଗଳ୍ପାଂଶର ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଗତି, 'ଦାଣ୍ଡେ ଗୁଲିବା'ର ଏକ ଉଦାହରଣ ପ୍ରଥମେ ବିଗ୍ଭରକୁ ନିଆଯାଉ ।

ସପ୍ତମ ପରିଚ୍ଛେଦ; 'ବୁଢ଼ୀ ମଙ୍ଗଳା'ରେ ଗଳ୍ପାଂଶ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଯେଉଁ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ବିଷୟ ଉପସ୍ଥାପିତ ହୁଏ, ତା ପଛରେ ରହିଥିବା ବାଘୁଷିକା ଓ ତାହାର ଟ୍ରାଜିକ୍ ପରିଣତିର ଆଲେଖ୍ୟ କିନ୍ତୁ ପରିମାଣରେ ତ୍ରୟୋଦଶ ପରିଚ୍ଛେଦରେ ଏବଂ ଅଧିକ ପ୍ରସାରିତ ଭାବେ ଊନବିଂଶ ପରିଚ୍ଛେଦରେ ଆସେ । ଏହି ଗଳ୍ପାଂଶର ମୁଖ୍ୟ ଚରିତ୍ର ଭଗିଆ ଓ ସାରିଆ ସଙ୍ଗେ ପାଠକର ପ୍ରଥମ ସାକ୍ଷାତ୍କାର ହୁଏ ଦଶମ ପରିଚ୍ଛେଦରେ । ଅଥଚ ଊନବିଂଶ ପରିଚ୍ଛେଦ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଚମ୍ପାର ଜଘନ୍ୟ ଚକ୍ରାନ୍ତର ଭୟାବହ ପରିଣତି ପାଠକ ଠାରୁ ଲୁକ୍‌କାୟିତ ରହିଛି । ରୋମାଞ୍ଚକର ଗୁଇନ୍ଦା' କାହାଣୀର ଚରମ ମୁହୂର୍ତ୍ତ ଭଳି ସେଠାରେ ଯାଇ ସେହି ସରଳ, ନିରୀହ ଦମ୍ପତ୍ତିଙ୍କ ଜୀବନର କରୁଣ ପରିଣତି ସ୍ପଷ୍ଟ ହୁଏ । ସପ୍ତମ ପରିଚ୍ଛେଦ ଠାରୁ ଏପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଏହାହିଁ ମୁଖ୍ୟ ଘଟଣା । ମଝିରେ ରହିଥିବା ତେର ପରିଚ୍ଛେଦ ବ୍ୟାପୀ ବର୍ଣ୍ଣନାକୁ ଗଳ୍ପାଂଶ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଅପ୍ରାସଙ୍ଗିକ ବୋଲି ସହଜରେ କୁହାଯାଇ ପାରେ । ମାତ୍ର ସେ ସବୁର ଅଭାବରେ ଉଲ୍ଲିଖିତ କାହାଣୀର ବିପୁଳ ଆବେଗ ସୃଷ୍ଟି କରିବା ସମ୍ଭବ ହୋଇଥାନ୍ତା କି ? ସପ୍ତମ ପରିଚ୍ଛେଦ ପୂର୍ବରୁ ରହିଥିବା ରାମଚନ୍ଦ୍ର ମଙ୍ଗରାଜ ଓ ଚମ୍ପାର ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣ ସାଙ୍ଗକୁ ଏହି ଗଳ୍ପାଂଶ ସଂଶ୍ଳିଷ୍ଟ ଚ୍ଚରୋଟି ପରିଚ୍ଛେଦକୁ (୭, ୧୦, ୧୩, ୧୯) ଅନୁକ୍ରମିକ ସଜେଇ ଅନ୍ୟ ଅଂଶଗୁଡ଼ିକୁ ବାଦ୍ ଦେଲେ ତାହାପକ୍ଷେ ଉପସ୍ଥିତ ତୀବ୍ର ଓ ବିପୁଳ ପ୍ରଭାବ ସୃଷ୍ଟି କରିବା ସମ୍ଭବ ହୋଇଥାନ୍ତା କି ? ଅନ୍ୟ ସବୁ ପରିଚ୍ଛେଦରେ ଏହି ମୂଳ କଥାବସ୍ତୁ ବିଶେଷତଃ ସାରିଆ-ଭଗିଆ ସମ୍ପର୍କିତ ବିଷୟର କୌଣସି ସମ୍ପର୍କ ନାହିଁ । ତଥାପି ଏହି ଗଳ୍ପାଂଶର ପୂର୍ଣ୍ଣ ପରିଣତି ପାଇଁ ସେହି ବିବରଣୀ ସବୁର ଏକ ବ୍ୟାପକ ଓ ବିଶିଷ୍ଟ ଅବଦାନ ରହିଛି । ଏବଂ ଏ ଅବଦାନ କେବଳ ଏକ ଇତର ଶ୍ରେଣୀର ରହସ୍ୟ-ଉପନ୍ୟାସଧର୍ମି ଆବେଗ ନୁହେଁ ।

ବର୍ଣ୍ଣନାର ସାର୍ଥକ ଗତି ଏଠାରେ ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ସାଧନ କରେ । ଏକ କଥାରେ କହିବାକୁ ଗଲେ ତାହା ମୂଳ କଥାବସ୍ତୁର ଗୀତିଧର୍ମୀ ଉଚ୍ଛ୍ୱାସ ବା ନାଟକୀୟ ବ୍ୟଞ୍ଜନାକୁ ମହାକାବ୍ୟଧର୍ମୀ ବିସ୍ତୃତିର ଅନ୍ତର୍ଗତ କରେ ଏବଂ ସେହି ମହାକାବ୍ୟ ସୁଲଭ ପ୍ରସାରତା । ସାମଗ୍ରିକ ଚେତନାର ଅନ୍ତର୍ଭୁକ୍ତ କରି ଗଳ୍ପାଂଶର ଟ୍ରାଜିକ ସତ୍ୟକୁ ଆହୁରି ପ୍ରଶସ୍ତ ଏବଂ ବିଶ୍ୱସ୍ତ ଭାବେ ରୂପାୟିତ କରେ । ଏହି ସଂଯୋଜନାର ଅଭାବରେ 'ଛମାଣ ଆଠଗୁଣ୍ଠ' ହୋଇଥାନ୍ତା ଏକ ମନୋଜ୍ଞ ଗଳ୍ପ । ଏହାର ପ୍ରଭାବରେ ତାହା ପାଇଛି ଏକ ପୂର୍ଣ୍ଣାବୟବ, ବାସ୍ତବ, ବିଶ୍ୱସ୍ତ ସତ୍ୟର ଉଦ୍ଭାସିତ ଚିତ୍ରରୂପ । କେବଳ ଚରିତ୍ରକୁ ନେଇ ଏଥିରେ ସଂଶ୍ଳିଷ୍ଟ ଗଳ୍ପାଂଶର ପରିଣତି ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ଯାହା କୁହାଯାଇଛି, ଦୁଇଟି ମୁଖ୍ୟ ଚରିତ୍ର ସମ୍ପୃକ୍ତ ପରିଚ୍ଛେଦକୁ ନେଇ ଏହା ଏକ 'କାହାଣୀ'ର ରୂପ ନେଇଥାନ୍ତା । ମାତ୍ର ଏକ ନିଛକ ସତ୍ୟକଥା ଭାବେ 'ଛମାଣ ଆଠଗୁଣ୍ଠ' ପାଠକ ମନରେ ତାହାର ବିସ୍ମୟକର ପ୍ରଭାବ ସୃଷ୍ଟି କରି ନ ଥାନ୍ତା । ପୃଷ୍ଠଭୂମିର ସୁଦୀର୍ଘ ବିନ୍ୟାସ ଅଭାବରେ ଉଭୟ [illegible] ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକର ଅମାନୁଷିକତା ଓ କୁଟିଳ ଚରିତ୍ର ସବୁର ସାଧୁତା ତଥା ସେମାନଙ୍କର ପାରସ୍ପରିକ ସମ୍ପର୍କ ଜଟିଳ କରୁଣ ପରିଣତିର ବିଶ୍ୱସ୍ତ ରୂପାୟନ ସମ୍ଭବ ହୁଅନ୍ତା ନାହିଁ । 'ଅସୁରକ୍ଷିତି' ଯେଉଁ ସତ୍ୟକୁ ରୂପାୟିତ କରେ କେବଳ ତାହାର ପୃଷ୍ଠଭୂମିରେ ବୃଦ୍ଧାର ଧୂର୍ତ୍ତତା ଓ ସାରିଆର ନିର୍ବୋଧତାର ପାରସ୍ପରିକ ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ସମ୍ଭବ ହୋଇଛି । ସାମୂହିକ ଭାବେ ଗୋବିନ୍ଦପୁର ଗ୍ରାମର ନୈତିକ, ମାନସିକ, ସାଂସ୍କୃତିକ, ଅର୍ଥନୈତିକ ଏବଂ ବୌଦ୍ଧିକ ଅବସ୍ଥା ତଥା ଏକ ପକ୍ଷରେ ମେଦିନୀପୁରସ୍ଥିତ କ୍ରମଠ [illegible] ଓ ଅନ୍ୟପକ୍ଷରେ କେନ୍ଦ୍ରାପଡ଼ା ଥାନାର ଦାରୋଗା ଇନାଏତ ହୋସେନ ଠାରୁ ଆରମ୍ଭ କରି କଟକ ସହରର ଓକିଲ ରାମରାମ ଲାଲ, ଡାକ୍ତର ଏ.ବି.ସି.ଡି, ଡଗ୍ଲାସ୍ ତଥା ନ୍ୟାୟାଧୀଶ ଏଚ୍. ଆର. ଜେକ୍ସନଙ୍କ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସମସ୍ତ ସମ୍ପୃକ୍ତ ବ୍ୟକ୍ତିବିଶେଷ, ସେମାନେ ପ୍ରତିନିଧିତ୍ୱ କରୁଥିବା ବିଭିନ୍ନ ପ୍ରଶାସନିକ ଅନୁଷ୍ଠାନ ଓ ସେ ସବୁର ପଶ୍ଚାନ୍ତରରେ ରହିଥିବା ଏକ ସାମୂହିକ ଜାତୀୟ ସ୍ତରର ରାଜନୈତିକ ଓ [illegible] ଅବସ୍ଥାର ବର୍ତ୍ତମାନତାରେ ହିଁ ଛମାଣ ଆଠଗୁଣ୍ଠ ଜମିକୁ କେନ୍ଦ୍ର କରି ଗଢ଼ି ଉଠିଥିବା

ସମସ୍ତ କରୁଣ ମାନସିକ ପରିଣତି ସମ୍ଭବ ହୋଇଛି । ଏହା ଯେ କେବଳ କେତେକ ବ୍ୟକ୍ତିବିଶେଷ ମାନଙ୍କ ପାରସ୍ପରିକ ବ୍ୟବହାରର ଫଳ ନୁହେଁ, ଏକ ବିସ୍ତୃତ ସାମାଜିକ ଅବସ୍ଥାର ଫଳ ତାହାହିଁ 'ଛମାଣ ଆଠଗୁଣ୍ଠ'ର ମୁଖ୍ୟ ବକ୍ତବ୍ୟ । ଏବଂ ସେହି କାରଣରୁ ତାହାର ଗଠନ-କୌଶଳରେ ରହିଛି ବିଭିନ୍ନ ଦିଗରୁ, ବିଭିନ୍ନ ଉଚ୍ଚତାରୁ ସେଇ କେନ୍ଦ୍ରସ୍ଥ ବିଷୟର ବିଭିନ୍ନ ଫଟୋଗ୍ରାଫର ଏକ montage । 'ଛମାଣ ଆଠଗୁଣ୍ଠ'ରେ ତେଣୁ ଅସଂଲଗ୍ନ ମନେ ହେଉଥିବା ଅନେକଗୁଡ଼ିଏ ସଟ୍ ସଂଯୋଜିତ ହୋଇଛି । କେତେବେଳେ ସିଧାସଳଖ ମୁଖ୍ୟ ଚରିତ୍ରମାନଙ୍କର ବ୍ୟବହାର ଉପରେ Focus ପଡ଼ୁଛି ତ କେତେବେଳେ ନିକଟସ୍ଥ ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ବ୍ୟକ୍ତିବିଶେଷ, ଅନୁଷ୍ଠାନ ଓ ଭୌଗୋଳିକ ବା ସାଂସ୍କୃତିକ ସ୍ଥିତିକୁ ତାହା ଉଦ୍ଭାସିତ କରୁଛି । ଉପନ୍ୟାସ ତାହାର ସଂକ୍ଷିପ୍ତ ପରିସର ମଧ୍ୟରେ ଯେଉଁ ବ୍ୟାପକତା ଓ ଘନୀଭୂତ ଆବେଦନ ସୃଷ୍ଟି କରେ ତାହା ଏହି ଗଠନକୌଶଳର ହିଁ ଅବଦାନ । ବିଶ୍ୱସାହିତ୍ୟରେ 'ଛମାଣ ଆଠଗୁଣ୍ଠ' ଯଦି ଏକ ବିଶେଷ ଧରଣର ଗୌରବ ଦାବୀ କରେ ତାହା ମୁଖ୍ୟତଃ ଏହି ଗଠନକୌଶଳ ଓ ବର୍ଣ୍ଣନା ରୀତି ଉପରେ ନିର୍ଭରଶୀଳ ।

ଏହି ପ୍ରସାରିତ ତଳଟିସର ମଧ୍ୟାନ୍ତର ପରେ, ତାର ସମଗ୍ରିକ ପୃଷ୍ଠଭୂମିର ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ପ୍ରତିଫଳନ ପରେ ଯାଇ ଗଳ୍ପାଂଶର ମୁଖ୍ୟ ଚରିତ୍ର ସବୁର ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ପରିଣତି ଆଡ଼କୁ ସେ ଦୃଷ୍ଟି ନିବଦ୍ଧ କରେ । ଅଷ୍ଟାଦଶ ପରିଚ୍ଛେଦ ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ହେଉଛି ଉପନ୍ୟାସର ପ୍ରକାଶରୀତିର ମୁଖ୍ୟ ପରିବର୍ତ୍ତନର ସ୍ଥଳ । ଏହା ଆଗରୁ ଏବଂ ଏହା ପରେ ଉପନ୍ୟାସର ସଂଯୋଜନା, ଆବେଗ, ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ, ଏପରିକି କିଛି ପରିମାଣରେ ଭାଷା-ଶୈଳୀରେ ମଧ୍ୟ ଆସେ ଏକ ବିରାଟ ପରିବର୍ତ୍ତନ । ସେହି ପରିବର୍ତ୍ତନର ବିଚାର କରିବା ପୂର୍ବରୁ ପ୍ରଥମେ ପୃଷ୍ଠଭୂମି ନିର୍ମାଣ କରୁଥିବା ଏକ ପରିଚ୍ଛେଦର ଅନୁଶୀଳନ ପ୍ରାସଙ୍ଗିକ ହେବ । ଏଥି ସକାଶେ "ଅସୁରଦିଘି"ର ନିର୍ବାଚନ ଅଧିକ ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ ମନେହୁଏ । କାରଣ ଏହା ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣଭାବେ ଗଳ୍ପାଂଶର ପ୍ରସଙ୍ଗଚ୍ୟୁତ ବୋଲି ଅନେକଙ୍କର ଧାରଣା । ଫକୀରମୋହନ ଉପନ୍ୟାସର ସଫଳତମ ସମାଲୋଚକ ଶ୍ରୀ ସୁରେନ୍ଦ୍ର

ମହାନ୍ତି ଏହାର ସଂଯୋଜନା ନେଇ ଅବଶ୍ୟ ଏକ ଚିତ୍ତାକର୍ଷକ ସୂଚନା ବାଢ଼ିଥିଲେ—

'ହୁଏତ ଗଳ୍ପର ସମଗ୍ରକାଳ ଦୃଷ୍ଟିରୁ "ଅସୁରଗଡ଼ି"ର ଉଲ୍ଲେଖ ମାତ୍ର ଯଥେଷ୍ଟ ହୋଇଥାନ୍ତା । କିନ୍ତୁ "ଅସୁରଗଡ଼ି"ର ମାଇପି ଗାଧୁଆ ତୁଠ, "ଛମାଣ ଆଠଗୁଣ୍ଠ"ର ଟ୍ରାଜେଡ଼ିର ପ୍ରଧାନ ପୃଷ୍ଠଭୂମି । ଚମ୍ପା ଏଇଠି ଭଗିଆ ଓ ସାରିଆର ସର୍ବନାଶର ମଞ୍ଜି ପୋତିଥିଲା । ତେଣୁ ସେଇ ପୃଷ୍ଠଭୂମି ପ୍ରତି ପାଠକ-ମାନଙ୍କର ବିଶେଷ ଦୃଷ୍ଟି ଆକର୍ଷଣ କରିବା ପାଇଁ ତାହାର ବର୍ଣ୍ଣନା ସ୍ଫୀତିକୃତ ହୋଇଛି ।'

(ଫକୀର ମୋହନ ସମୀକ୍ଷା, ପୃ-୯୯)

ନିହାତି ଅମୂଳକ ନ ହେଲେ ସୁଦ୍ଧା ଏ ଯୁକ୍ତି ବିଶେଷ ପ୍ରବର୍ତ୍ତନାଜନକ ମଧ୍ୟ ନୁହେଁ । ହୁଏତ 'ଅସୁରଗଡ଼ି' ଅପେକ୍ଷା ବୁଢ଼ୀ ମଙ୍ଗଳାଙ୍କ ନିକଟରେ ସାରିଆର ନୈମିତ୍ତିକ ପୂଜା ଅବସରରେ ଚମ୍ପାର ଏହି ବିଷମଞ୍ଜି ପୋତିବା କାର୍ଯ୍ୟ ଅଧିକ ଉପଯୁକ୍ତ ହୋଇଥାନ୍ତା । ଯଦିବା ସେ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏ ପୃଷ୍ଠ-ଭୂମିକୁ ଉପଯୁକ୍ତ ମନେକରାଯାଏ ତେବେ ଏତେ ଦୀର୍ଘ, ଅବାନ୍ତର ବର୍ଣ୍ଣନାର କାର୍ଯ୍ୟକାରିତା କ'ଣ ? ଏ ସମ୍ପର୍କରେ ସମାଲୋଚକ ମହାନ୍ତିଙ୍କ ଶଙ୍କାର ସୂଚନା ଆମେ ଅନ୍ୟତ୍ର ପାଇବା—

'କାରଣ ମୂଳ କଥାବସ୍ତୁ ଓ ଗଳ୍ପ ସହିତ ସମ୍ପର୍କ ନ ଥିବା, ବିଷୟ ବହିର୍ଭୂତ ବହୁ ଚରିତ୍ର ଓ ଘଟଣାର ବିନ୍ୟାସ, ଫକୀରମୋହନଙ୍କ ଉପନ୍ୟାସଗୁଡ଼ିକୁ ସୁଖପାଠ୍ୟ କଲେ ସୁଦ୍ଧା, ଉପନ୍ୟାସର ସଂହତି ଓ ଐକ୍ୟରେ ବହୁ ବାଧା ସୃଷ୍ଟି କରେ ।'

(ଫକୀରମୋହନ ସମୀକ୍ଷା, ପୃ-୭୫)

ଏହି ମନ୍ତବ୍ୟ ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ଲେଖକ ଆଗରୁ 'ଅସୁରଗଡ଼ି'ର ମଧ୍ୟ ଉଲ୍ଲେଖ କରିଛନ୍ତି ।

ଦ୍ୱାଦଶ ପରିଚ୍ଛେଦରେ 'ଅସୁରଦୀଘି' ବର୍ଣ୍ଣନା ପୂର୍ବରୁ ଔପନ୍ୟାସିକ ଏହି ନାଟକର ସମସ୍ତ ମୁଖ୍ୟ ପାତ୍ର ଓ ଅନେକ ଗୌଣ ଚରିତ୍ରର ଅନ୍ତରଙ୍ଗ ଚିତ୍ର ଦେଇ ସାରିଛନ୍ତି । ତା ସହିତ ଗୋବିନ୍ଦପୁର ଶାସନର ସାମାଜିକ ପରିସ୍ଥିତିର ଏକ ସୁବ୍ୟାପ୍ତ ଆଲେଖ୍ୟ ମଧ୍ୟ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରିସାରିଛନ୍ତି । ମୁଖ୍ୟ ଘଟଣାର ଆରମ୍ଭ ମଧ୍ୟ ସମାପିତ । ଏହି ପୃଷ୍ଠଭୂମିରେ 'ଅସୁରଦୀଘି'ର କାର୍ଯ୍ୟକାରିତା ଅନୁଧ୍ୟାନ କରିଯାଉ ।

ପୂର୍ବ ପରିଚ୍ଛେଦ ସବୁର ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ 'ଅସୁରଦୀଘି'ର ପ୍ରଥମ ପର୍ଯ୍ୟାୟ ତାହାର ପୌରାଣିକ ସ୍ୱର ଅବତାରଣା କରି ଆମକୁ ବିସ୍ମିତ କରେ । ଅବଶ୍ୟ ଏହି ପୌରାଣିକତା ଏକ ହାଲୁକା ଆମୋଦ ସମ୍ବଳିତ ରୂପ ନେବାର ଅନେକ ସଙ୍କେତ ରହିଛି । ମାତ୍ର ଆଦ୍ୟ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ରହିଥିବା 'ଅସୁରଦୀଘି'ର କିମ୍ବଦନ୍ତୀମୂଳକ ଇତିବୃତ୍ତର ଦୀର୍ଘ ପରିବେଷଣ ଶେଷକୁ ଫକୀରମୋହନ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଅସ୍ୱାଭାବିକ, ଅପ୍ରତ୍ୟାଶିତ ଭାବେ ଏକ ବିପରୀତ ଢଙ୍ଗରେ ତାଙ୍କର ବ୍ୟଙ୍ଗ ସନ୍ଧାନ କରନ୍ତି—

'ଇଂରେଜୀ ପଢ଼ୁଆ ବାବୁମାନେ ସାବଧାନ ! ଆମ୍ଭମାନଙ୍କ ଏକାଦୁଶୀ ଚନ୍ଦ୍ରଙ୍କ ଇତିହାସ ଶୁଣି ହସିବେ ନାହିଁ, ତାହାହେଲେ ମାର୍ସମାନ୍ ଆଉ ଷ୍ଟୁଡ୍ ଙ୍କ ଲେଖାରୁ ଆଠପଣି କାହିଁ ଉଡ଼ିଯିବ ।'

(ପୃ-୩୬)

ଉଲ୍ଲିଖିତ କିମ୍ବଦନ୍ତୀକୁ ମାତ୍ର ଅନ୍ଧବିଶ୍ୱାସର ସୂଚନା ଭାବେ ଶିକ୍ଷିତ ସମାଜ ଗ୍ରହଣ କରିବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ହୁଏତ, ବାସ୍ତବବାଦୀ ଫକୀରମୋହନ ସ୍ୱୟଂ ସେହି ଧରଣର ବିଷୟର ପ୍ରତି ସହାନୁଭୂତିଶୀଳ ଥିବା ଏବଂ ତେଣୁ ଏହି ବର୍ଣ୍ଣନା ମଧ୍ୟରେ ଖୁବ୍ ସନ୍ତର୍ପଣରେ ବ୍ୟଙ୍ଗ ସ୍ୱରର ଆଭାସ ହେଉଥିବା ମନେହେବ । ଯଥା—

'ଦାଣ୍ଡରେ ଲୋକ ଗୁଲବୁଲ କଲେଣି, ଅସୁରମାନେ ଏବେ ଯାଆନ୍ତି କୁଆଡ଼େ ?'

(ପୃ-୩୬)

ମାତ୍ର ପ୍ରକୃତପକ୍ଷେ ଔପନ୍ୟାସିକ ଏଠାରେ ତାଙ୍କ ସ୍ୱାଭାବିକ ବ୍ୟଙ୍ଗସ୍ୱରକୁ ଅବନମିତ କରିଛନ୍ତି । ଏହି କାର୍ଯ୍ୟଟି ଫକୀରମୋହନଙ୍କ ବ୍ୟଙ୍ଗ-ଆମୋଦ ପ୍ରକାଶ କରିବା ବଦଳରେ ସଂପୃକ୍ତ ବକ୍ତା ଚରିତ୍ର ଏକାଦୁଶିଆ ଚନ୍ଦ୍ରୀର ସରଳ ବିଶ୍ୱାସ ଓ ଦୃଢ଼ ପ୍ରତ୍ୟୟର ସ୍ୱର ଅଧିକତର ଝଙ୍କୃତ କରେ । ଏହି ବର୍ଣ୍ଣନାର ଶେଷ ଭାଗରେ ଔପନ୍ୟାସିକଙ୍କ ସମସ୍ତ ଆମୋଦ ଭାବ ସତ୍ତ୍ୱେ ବିଶେଷରୂପେ ଏକାଦୁଶିଆ ବୁଢ଼ୀର ବିଶ୍ୱାସ-ପ୍ରଧାନ ଚେତନା ପ୍ରତି ତାଙ୍କ ସହାନୁଭୂତି ଓ ଶ୍ରଦ୍ଧା ସ୍ୱତଃ ପରିପ୍ରକାଶିତ । ଫକୀରମୋହନ ଏହି ଉପନ୍ୟାସରେ ମୂଳରୁ ଗୋବିନ୍ଦପୁର ଶାସନର ସାଧାରଣ ଜୀବନର ଅନେକ ଚିତ୍ର ଦେଇଛନ୍ତି । ମାତ୍ର ଏକ ଆଦିମ, ଶୁଦ୍ଧ, ସରଳ ମାନସିକ ଚେତନା ଯାହାକି ମୁଖ୍ୟତଃ ବିଶ୍ୱାସଭାବ ସର୍ବସ୍ୱ, ଯାହାର ପୃଷ୍ଠଭୂମିରେ ଉଭୟ ସଙ୍କୀର୍ଣ୍ଣ ଅନ୍ଧବିଶ୍ୱାସ ଏବଂ ପ୍ରଶସ୍ତ ମିଥ୍‌ସବୁ ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ, ଏହି ଚେତନାକୁ ସିଧାସଳଖ ଭାବେ ଏଠାରେ ହିଁ ବଳିଷ୍ଠ ଭାବେ ରୂପାୟିତ କରିଛନ୍ତି । ବୁଢ଼ୀମଙ୍ଗଳା ପରିଚ୍ଛେଦରେ ଏହି ବିଶ୍ୱାସଭାବ ଲଘୁହାସ୍ୟ ବା ଲଘୁବ୍ୟଙ୍ଗର ସାମଗ୍ରୀ ଥିଲା । ଏଠାରେ ତାହା ଗୋବିନ୍ଦପୁର ସମାଜର ଗୋଟିଏ ସ୍ତରରେ ରହିଥିବା ନିର୍ମଳ, ସରଳ, ବିଶ୍ୱାସପ୍ରଧାନ ଚେତନାର ସହୃଦୟ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ଲାଭ କରିଛି । ଏ ଚେତନାର ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ହିଁ ଚମ୍ପାର ଚତୁରତା ଓ ସାରିଆର ନିର୍ବୋଧତା ନାଟକୀୟ ରୂପ ପାଏ । ଅଥେଲୋରେ ଏକ ସାଧାରଣ ରୁମାଲକୁ ନେଇ ଧୂର୍ତ୍ତ ଇଆଗୋ ଯେଭଳି ଏକ ମହାନ ଅନର୍ଥ ସୃଷ୍ଟି କରେ, ଚମ୍ପା ସେଭଳି ଏକ ଅତି ସାଧାରଣ ଯୋଜନା ମାଧ୍ୟମରେ ତାର ଭୀଷଣ ଚକ୍ରାନ୍ତକୁ ସଫଳ କରେ । ଯେହି ସଫଳତା ପାଇଁ ଅଥେଲୋ ଚରିତ୍ରର ମାନସିକ ସ୍ତର ବା ଅବସ୍ଥା ଯେଭଳି ଆବଶ୍ୟକ, ଏଠାରେ ମଧ୍ୟ କଥାବସ୍ତୁର ସଫଳତା ପାଇଁ ସଂଶ୍ଳିଷ୍ଟ ସମାଜ ଓ ବିଶେଷତଃ ସାରିଆର ମାନସିକ ଚେତନାର ରୂପାୟନ ପ୍ରୟୋଜନ । ଏଣୁ ଏଠାରେ ବିଶ୍ୱାସଭାବ ସର୍ବସ୍ୱ, ସରଳ ମାନସିକ ଚେତନାର ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ପାଇଁ ଫକୀରମୋହନ କିମ୍ବଦନ୍ତୀଟିର ସୁଦୀର୍ଘ ଅବତାରଣା କରିଛନ୍ତି ଏବଂ ତେଣୁ ସଂଶ୍ଳିଷ୍ଟ ଚରିତ୍ରସବୁ ପାଇଁ ରହିଥିବା ତାଙ୍କର ସହାନୁଭୂତି ପରୋକ୍ଷଭାବେ ଏଠି ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରିଛି ।

ନିମ୍ନୋକ୍ତ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ଘାଟିରେ ମାଛର ଉପସ୍ଥିତି ସମ୍ପର୍କରେ ସନ୍ଦେହ କରି ଔପନ୍ୟାସିକ ପ୍ରଥମେ ଏକ ଶୁଦ୍ଧ, ହାସ୍ୟରସ ସୃଷ୍ଟି କରୁଥିବା ମନେହୁଏ ।

> 'ଆପଣ କହୁଛନ୍ତି ଯହିଁ ପାଣି' ତହିଁ ମାଛ,...ତାହାହେଲେ ଆପଣଙ୍କ ଘର ପାଣି ମାଠିଆରୁ ତ ମାଛ ବାହାରୁଥାନ୍ତେ ?'
>
> (ପୃ-୩୫)

ମାତ୍ର ଏହା ପରେ ପରେ ଗାଳ୍ପିକ ସ୍ୱରରେ ସହସା ଏକ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଆସେ । ଉଲ୍ଲିଖିତ ହାସ୍ୟରସର ଭିତ୍ତିରେ ବର୍ତ୍ତମାନ ଫକୀରମୋହନ ମାଛର ଉପସ୍ଥିତି ସମ୍ପର୍କରେ 'ଅକାଟ୍ୟ ପ୍ରମାଣ' ସବୁ ଉପସ୍ଥାପିତ କରିବାକୁ ଯାଇ ସାମାଜିକ ଶୋଷଣ ଓ ଅଧଃପତନ ବିରୁଦ୍ଧରେ ତାଙ୍କ ବିଦ୍ରୋହୀ ମନର ପ୍ରଚଣ୍ଡ ଭାବାବେଗକୁ ଯଥାସମ୍ଭବ ବାହ୍ୟତଃ ଏକ ଲଘୁ, ନିର୍ଦ୍ଦୋଷ ଆମୋଦର ବସ୍ତୁଭାବେ ପରିବେଷଣ କରନ୍ତି । ପ୍ରଥମେ ରହିଥିବା ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣଭାବେ ଆମୋଦ-ଅଭିମୁଖୀ ଲଘୁ ହାସ୍ୟରସର ସଂଯୋଜନା ଏହି ପରେ ଆସିଥିବା ପ୍ରଚ୍ଛନ୍ନ ବିଦ୍ରୂପକୁ ଉଭୟ ଶୃଙ୍ଖଳିତ ଓ ପ୍ରଖର କରେ । ଏଣୁ ଉଲ୍ଲିଖିତ ହାସ୍ୟସଞ୍ଚାରକୁ ଔପନ୍ୟାସିକଙ୍କ ଦାୟିତ୍ୱହୀନ ଆମୋଦସର୍ବସ୍ୱ ବର୍ଣ୍ଣନାର ସୂଚନା ଭାବେ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଇ ପାରିବ ନାହିଁ ।

ଘାଟିରେ ମାଛ ଥିବାର ପ୍ରଥମ ପ୍ରମାଣ ସ୍ୱରୂପ କୁମ୍ଭୀରସବୁର ଉପସ୍ଥିତି ପ୍ରତି ଗାଳ୍ପିକ ଦୃଷ୍ଟି ଆକର୍ଷଣ କରନ୍ତି । ପୁଣି ସେହି କୁମ୍ଭୀର-ଗୁଡ଼ିକ ଯେ ଗୋରୁଗାଈ ପରି ସରଳ କିମ୍ବା ଜୈନମାନଙ୍କ ପରି ଅହିଂସା ବ୍ରତରେ ଦୀକ୍ଷିତ ନୁହନ୍ତି ତାହା ମଧ୍ୟ ଉଲ୍ଲେଖ କରନ୍ତି । ଏଠି ତାର ହାସ୍ୟ-ରସର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ମୁଖ୍ୟ ନୁହେଁ । ସରଳ ଧର୍ମଭାବାପନ୍ନ ଗ୍ରାମବାସୀଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ନିର ହିଂସ୍ର ଶୋଷକସବୁର ଉପସ୍ଥିତି ବ୍ୟଞ୍ଜିତକରି ଉପନ୍ୟାସର ମୁଖ୍ୟ ଚରିତ୍ରଗୁଡ଼ିକ ପ୍ରତି ପାଠକର କଟାକ୍ଷ ଆକର୍ଷଣ କଲାବେଳେ ଔପନ୍ୟାସିକ କ୍ରମେ ଗମ୍ଭୀର ଓ ସୂକ୍ଷ୍ମ ହୋଇ ଉଠୁଥିବା ଜଣାପଡ଼େ । ନିମ୍ନୋକ୍ତ ପ୍ରମାଣ ଦେଇ ବର୍ତ୍ତମାନ ସେ କହନ୍ତି—

'ଗୁରଣ୍ଟା କାଦୁଅଖୁମ୍ପି ଗୋଟିପୁଅ ପିଲଙ୍କ ପରି ନାଚକୁଦ ବୁଲୁଅଛନ୍ତି । ଛୋଡ଼ୀପିଲାଟିର, ଦଣ୍ଡେଇ ପିଲାଟିର ବେକ ଚପୁଛନ୍ତି ବୋଲି ସିନା ଏତେ ନାଚକୁଦ ।'

(ପୃ-୩୬)

ଅଶ୍ଳୀଳ, ଅସ୍ୱାଭାବିକ, ସେଡ଼ିଷ୍ଟିକ୍ ଆମୋଦର ଏହି ଚିତ୍ରର ନାଟକୀୟ ଅଭିବ୍ୟଞ୍ଜନା ସ୍ପଷ୍ଟ । ମାତ୍ର ସତେଯେପରି ସୂଚନା ଯଥେଷ୍ଟ ନୁହେଁ, ସତେ ଯେପରି କଥାକାରଙ୍କ କ୍ରୋଧ ଆଉ ଅବରୁଦ୍ଧ ହେବାର ନୁହେଁ, ସେହି ସୂଚନା ବର୍ତ୍ତମାନ କଠୋର, ସିଧାସଳଖ ପ୍ରକାଶ ପାଏ ।

'ତୁମ ମନୁଷ୍ୟ ଜାତିଭାଇ ମଧ୍ୟରେ ଯେ ଯେତେ ବେକ ଚିପିପାରେ, ସେ ସେ ତେତେ ବାହାଦୁର; ସେହି ମାନ୍ୟ, ସେହି ଗଣ୍ୟ...'

(ପୃ-୩୬)

ପୁଣି ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଆସେ ତା ବିପକ୍ଷରେ ରହିଥିବା ଦରିଦ୍ର, କ୍ଷୁଧାର୍ତ୍ତ ସମାଜର ଅହରହ ଜୀବନ ସଂଗ୍ରାମର ଏକ ମୂର୍ତ୍ତି, ଦ୍ରବଭୂତ ଚିତ୍ର—

'ଗୁରୁ ପାଞ୍ଚଗଣ୍ଡା ଧଳା ବଗ, ଗୁରୁଗୋଟେ କାଣ୍ଡି ବଗ ମାଟଲୋକ ମୂଲିଆଙ୍କ ପରି ସକାଳୁ ସନ୍ଧ୍ୟାଯାଏ କାଦୁଅ ଚକଟୁଛନ୍ତି ।'

(ପୃ-୩୬)

ଆହୁରି ପ୍ରସାରିତ ହୋଇ ଏ ପର୍ଯ୍ୟାୟଟି ସାମୂହିକ ଅଧଃପତନ ଓ ଦୁରବସ୍ଥାର ଏକ ଅବସାଦମୟ ଚିତ୍ର ଅଙ୍କନ ଓ ଜାତୀୟତାର ଉଦ୍‌ବୋଧନ ଆଡ଼କୁ ଗତିକରେ—

'ହେ ହିନ୍ଦୁଧର୍ମୀ ବଗମାନେ, ଇଂରେଜ ପାଣି କାଉଙ୍କୁ ଦେଖ...' ଇତ୍ୟାଦି ।

ଏହା ହେଲା ପରିଚ୍ଛେଦର ଦ୍ୱିତୀୟ ପର୍ଯ୍ୟାୟ । ଏଥିରେ ଜାତୀୟଜୀବନ ଠାରୁ ଆରମ୍ଭ କରି ଗ୍ରାମ୍ୟ ସମାଜ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ପ୍ରତିଟି ସ୍ତରରେ ଉଭୟ

ନିସ୍ପୃହତା ଓ ନିଷ୍ଠୁରତାର ସମାହାର ଶକ୍ତିଶାଳୀ ଭାବେ କାବ୍ୟିକ ବ୍ୟଞ୍ଜନା ଲାଭ କରିଛି ।

ତୃତୀୟ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ କଇଁଫୁଲ ଉପମା ମାଧ୍ୟମରେ ସମ୍ଭ୍ରମଶୀଳା ଗ୍ରାମ୍ୟବଧୂର ଏକ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ, ଚିତ୍ତାକର୍ଷକ ଚିତ୍ର ଏବଂ ତା ବିରୁଦ୍ଧରେ ନଗର ସଭ୍ୟତା ସଂସ୍ପର୍ଶରେ ଆସିଥିବା 'ରଡ଼ାକଇଁ' ଦଳର ଅସ୍ଥିର, ଅଶିଷ୍ଟ, ଆତ୍ମବିଜ୍ଞାପନୀ ବ୍ୟବହାରର ଏକ ଶାଣିତ ବ୍ୟଙ୍ଗ ଚିତ୍ର ମାଧ୍ୟମରେ ତତ୍କାଳୀନ ସମାଜ ମଧ୍ୟରେ ଆସିଥିବା ସଂସ୍କୃତି ସଂଘର୍ଷ ଓ ଫଳତଃ ଏ ଉଭୟର ଊର୍ଦ୍ଧ୍ୱରେ ରହିଥିବା ସନାତନ ସଂସ୍କୃତିର ଗୌରବାବହ ପ୍ରତୀକ 'ଭାରତ କବିଙ୍କର ସଙ୍କୃଧନ' 'ପଦ୍ମ' ସହିତ ଉପସ୍ଥିତ ସମାଜର ସମ୍ପର୍କହୀନତା ପ୍ରତି ଲେଖକ ଦୃଷ୍ଟି ଆକର୍ଷଣ କରନ୍ତି । ପୁରାତନ ଓ ବର୍ତ୍ତମାନର ସାଂସ୍କୃତିକ ଅବସ୍ଥାର ଏହି କାବ୍ୟିକ ରୂପାୟନ ମନୋଜ୍ଞ ଅଟେ । ଏହାପରେ ଗ୍ରାମ୍ୟ ଜୀବନରେ ପ୍ରତିଟି ଅବସ୍ଥାରେ ମିଳୁଥିବା ଆଦିମ ଭୟ ଓ ବିସ୍ମୟର ଅନ୍ୟ ଏକ ସ୍ୱାଭାବିକ ସୂଚନା ଦେଇ ଚତୁର୍ଥ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ଫକୀରମୋହନ ସେହି ଗୁଣ ବା ଚେତନାକୁ ଆହୁରି ପ୍ରକ୍ଷିପ୍ତ ଭାବେ ପରିବେଷଣ କରନ୍ତି । ଏଥିରେ ପ୍ରଥମ ପର୍ଯ୍ୟାୟର ଉଭୟ ପୁରାଣଧର୍ମୀ ବର୍ଣ୍ଣନା ଓ ଆଦିମ ମାନବ ସୁଲଭ ଚେତନାର ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ସଂଯୋଜିତ କରି ସେ ଦକ୍ଷିଣ ଭୁଠରେ ଅଶ୍ୱତ୍ଥ ଗଛରେ ବ୍ରହ୍ମଦୈତ୍ୟ ବାସ କରୁଥିବା ଓ ପିଚାଶୁଣୀ ସବୁ ପଲ ପଲ ହୋଇ ବୁଲୁଥିବାର ବିଶ୍ୱାସ ଉଲ୍ଲେଖ ପାଏ । ପ୍ରଥମ ପର୍ଯ୍ୟାୟ ଭଳି ଏଠାରେ ମଧ୍ୟ ଏହାକୁ କେବଳ ବ୍ୟଙ୍ଗର ସାମଗ୍ରୀ ଭାବେ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇ ନାହିଁ । ଗୋବିନ୍ଦପୁର ସମାଜର ମାନସିକ ସ୍ତର ଯାହାକି ତାଙ୍କ ପ୍ରତ୍ୟେକ କାର୍ଯ୍ୟକଳାପରେ ପ୍ରଚ୍ଛନ୍ନ ଭାବେ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରିବ ତାହାହିଁ ଏ ବର୍ଣ୍ଣନା ମାଧ୍ୟମରେ ସୂଚିତ ହୋଇଛି ।

ଏହାପରେ କ୍ୟାମେରାର ଲକ୍ଷ୍ୟ ମନୁଷ୍ୟ ସମାଜ ଆଡ଼କୁ ସିଧାସଳଖ ବୁଲିଆସେ । ମାଇପି ଭୁଠରେ ଦୈନନ୍ଦିନ ସଭା ଓ ବକ୍ତୃତା-ମାଳା, ସେ ସ୍ଥାନର ଘଟଣା ବହୁଳତା ଓ ବିଭିନ୍ନ ଚରିତ୍ର ସବୁର ସଂଘର୍ଷର ଏକ ସୁଖାଦ୍ୟ, ମନୋଜ୍ଞ, ବାସ୍ତବ ପ୍ରତିଛବି ଲଘୁ ହାସ୍ୟ, ଶ୍ଳେଷ, ବିଦ୍ରୂପ,

ଏ ସମସ୍ତ ଉପାଦ୍ୟରେ ରୂପାୟିତ ହୁଏ । ଏହା ହିଁ ଗୋବିନ୍ଦପୁର ସ୍ତ୍ରୀ ସମାଜର ସାମୂହିକ ଅବସ୍ଥା । ଉପନ୍ୟାସର ପୃଷ୍ଠଭୂମି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏ ସମାଜର ରୂପାୟନ ଯେତିକ ଆବଶ୍ୟକ, ଚମ୍ପା ଓ ସାରିଆର ଚରିତ୍ର ତଥା ଉଭୟ ଚରିତ୍ରର ସମ୍ପର୍କକୁ ସ୍ୱାଭାବିକ ରୂପ ଦେବାପାଇଁ ଏହା ସେତିକ ଦରକାରୀ । ଏଠାରେ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିବାର କଥା ଏହା ଯେ ଏ ସମସ୍ତ କିଛି ରୂପାୟନ ଏକ ଅଧିକତର ସହନଶୀଳ, ହାସ୍ୟରସାସିକ୍ତ ଆବେଗର ଅଂଶ । ବିଶିଷ୍ଟ ପର୍ଯ୍ୟାୟର ପ୍ରଚଣ୍ଡ କଠୋର ବିଦ୍ରୂପ ବିପକ୍ଷରେ ଏହାର ଆମୋଦପ୍ରବଣତା ଔପନ୍ୟାସିକଙ୍କ ମାନସିକ ଚେତନାକୁ ପାଠକର ଅତି ଅନ୍ତରଙ୍ଗ ବସ୍ତୁ କରିଛି ।

ଶେଷ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ବ୍ୟଙ୍ଗ ନାହିଁ । ଅଛି ପ୍ରବଳ ସହାନୁଭୂତି, ଗଭୀର ସମବେଦନା । ଶ୍ରମକ୍ଲାନ୍ତ ମୂଲିଆ ସମାଜର ଏ ଭୂଇଁରେ ଦୈନନ୍ଦିନ ମିଳନ, ତାଙ୍କର ଘଟଣା ବିହୀନ ଗତାନୁଗତିକ ଜୀବନ ଓ ସେଇ ଜୀବନ ସଂଗ୍ରାମର କେତେକ ଚିରଚରିତ ସମସ୍ୟାର ଉଲ୍ଲେଖ ଏତେ ଏକ ଆପାତ ଆବେଗ ଶୂନ୍ୟ ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ପର୍ଯ୍ୟାୟଟିର ଓ ତା ସଙ୍ଗେ ପରିଚ୍ଛେଦର ଉପସଂହାର ଆସେ ।

ଏହି ଭାବରେ ପରିଚ୍ଛେଦଟିରେ ଅନେକଗୁଡ଼ିଏ ସ୍ୱର, ବିଭିନ୍ନ ଶୈଳୀ, ଏକାଧିକ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ, ଚରିତ୍ର ଓ ଦୃଶ୍ୟର ସମାହାର ଆମେ ପାଉଁ । ଏକ ଦିଗରେ ଗୋବିନ୍ଦପୁର ଗ୍ରାମ୍ୟ ଜୀବନର ସାରଲ୍ୟ, ଅକୃତ୍ରିମତା ଓ ଶୁଦ୍ଧତା ଏବଂ ଅପରଦିଗରେ ତାହାର ସଂକୀର୍ଣ୍ଣତା ଓ ମଳିନତା, ଏଠାରେ ଉଭୟ ଗୁଣ ଚିହ୍ନିତ ହୋଇଛି । ତା ସାଙ୍ଗକୁ ଅନେକ ଅନ୍ୟ ବିଷୟର ବର୍ଣ୍ଣନା ମଧ୍ୟ ସନ୍ନିବେଶିତ । ମାତ୍ର ମୁଖ୍ୟ ବିଷୟବସ୍ତୁ ଓ ଚରିତ୍ର ସବୁର ପରିଣତି ଦୃଷ୍ଟିରେ ଏଥିରେ କୌଣସି ଅବାନ୍ତର, ଅସଂଲଗ୍ନ ଅଂଶ ନାହିଁ । ବ୍ୟଙ୍ଗଧର୍ମୀ ତଥା କାବ୍ୟଧର୍ମୀ ଭାଷା ଓ ଶୈଳୀର ବ୍ୟବହାର କରି ବ୍ୟଞ୍ଜନା-ବୃତ୍ତି ମାଧ୍ୟମରେ ଫକୀରମୋହନ ପରିଚ୍ଛେଦର ପ୍ରତିଟି ଅଂଶକୁ ଉପନ୍ୟାସର ପ୍ରସାରିତ ଅଙ୍ଗରେ ବିଚିତ୍ର ଭାବେ ସୁବିନ୍ୟସ୍ତ କରିଛନ୍ତି । ଯେଉଁ ସାମୂହିକ ଜୀବନର ଅର୍ଥନୈତିକ, ନୈତିକ, ସାଂସ୍କୃତିକ ପୃଷ୍ଠଭୂମିରେ ମଙ୍ଗରାଜ, ଚମ୍ପା, ଭଗିଆ, ସାରିଆ ପ୍ରଭୃତି ଉପସ୍ଥିତ ହୁଅନ୍ତି, ଯେଉଁ ମାନସିକ

ରେଚନାର ଦୃଷ୍ଟିରେ ସେହି ସମାଜର ନଗ୍ନତା, କାତରତା, ସଙ୍କୀର୍ଣ୍ଣତା, ସ୍ୱାର୍ଥପରତା ସବୁକଥା ଚଳିତ ହୋଇ ଗଳ୍ପାଂଶକୁ ସ୍ୱାଭାବିକ ଓ ବାସ୍ତବ ପରିଣତି ଦିଏ, ତାହାର ସମର୍ଥ କଳା ଉପଯୁକ୍ତ ରୂପାୟନ ଏ ଭଳି ଅପ୍ରାସଙ୍ଗିକ ପ୍ରତୀୟମାନ ହେଉଥିବା ପରିଚ୍ଛେଦ ସବୁର ଅବର୍ତ୍ତମାନରେ ସମ୍ଭବ ହୋଇ ନ ଥାନ୍ତା । ଏ ଉପନ୍ୟାସର କଳାଶକ୍ତି ଅଧିକତର ଏ ଭଳି ଆପାତ ବିଶୃଙ୍ଖଳ, ପ୍ରାର୍ଯ୍ୟକ୍ ବର୍ଣ୍ଣନା ଜରିଆରେ ସଙ୍ଗୃହୀତ ହୋଇଛି । ଅନ୍ୟ ଦୃଷ୍ଟିରେ ଏ ବର୍ଣ୍ଣନା ସବୁ ଉପନ୍ୟାସର ଆବେଦନକୁ ପ୍ରଶସ୍ତ କରିଛି । ତାହାର ଆକର୍ଷଣ ବହୁଗୁଣିତ କରିଛି । ଏବଂ ଏ ସମସ୍ତ ହୋଇପାରିଛି ବିସ୍ମୟକର ଭାବେ ସଂକ୍ଷିପ୍ତ, ଘନୀଭୂତ ଓ ତୀବ୍ର ଶୈଳୀ ମାଧ୍ୟମରେ ।

ଏହି ଉପନ୍ୟାସକୁ ଏକ ମହାକାବ୍ୟଧର୍ମୀ ପ୍ରସାରିତ ବାସ୍ତବ ରୂପାୟନ ଦେବା ଯେ ଫକୀରମୋହନଙ୍କ ସୁଚିନ୍ତିତ ଶିଳ୍ପଯୋଜନାର ଅଙ୍ଗ ତାହାର ପ୍ରମାଣ ଉପନ୍ୟାସର ଘଟଣାବିନ୍ୟାସ ଓ ଗଠନରୀତି ମଧ୍ୟରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଘଟଣାବିନ୍ୟାସ ସଂପର୍କରେ କିଛି ସୂଚନା ଆଗରୁ ଦିଆଯାଇଛି । ଗଠନରୀତି ଓ ବର୍ଣ୍ଣନାଶୈଳୀ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ମଧ୍ୟ ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଯୋଜନା ଦେଖାଯାଏ ।

ମୁଖ୍ୟ ଚରିତ୍ର ଗୁଡ଼ିକର ଯଥା ଆବଶ୍ୟକ ରୂପାୟନ ଏବଂ ମୁଖ୍ୟ ଘଟଣାର କ୍ରମ ପ୍ରସାରଣ ଲେଖକ ଏଥିପାଇଁ ଯେତିକି ସ୍ଥାନ ଦେଇଛନ୍ତି ଠିକ୍ ସେତିକି ସ୍ଥାନ ସେ ଦେଇଛନ୍ତି ପ୍ରତିବେଶୀ ଚରିତ୍ର ଓ ସୁବ୍ୟାପ୍ତ ପୃଷ୍ଠଭୂମିର ସୂଚନା ଦେବା ସକାଶେ । ଅଷ୍ଟାଦଶ ପରିଚ୍ଛେଦ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଘଟଣାର ପ୍ରବାହ ଶୃଙ୍ଖଳିତ, ମନ୍ଥୀଭୂତ ଓ ରହସ୍ୟମୟ ଭାବେ ଉପସ୍ଥାପିତ ହୋଇଛି । ଆହୁରି ମଧ୍ୟ ସେ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ବର୍ଣ୍ଣନା ସବୁ ମୁଖ୍ୟତଃ ବ୍ୟଙ୍ଗଧର୍ମୀ । ଏହା ପରେ ବର୍ଣ୍ଣନା ହୁଏ ଅଧିକତର ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷ । ତା ସାଙ୍ଗକୁ ଘଟଣାପ୍ରବାହ ହୋଇଉଠେ ବେଗଗାମୀ । ପ୍ରତିଟି ଚରିତ୍ରର Nemesis ଆଡ଼କୁ ଉପନ୍ୟାସ ଦ୍ରୁତଗତିରେ ଆଗେଇଚାଲେ । ଏଥିରୁ ଏହା ସ୍ପଷ୍ଟ ହୁଏ ଯେ ଫକୀରମୋହନ ପ୍ରଥମ ଅଠର ପରିଚ୍ଛେଦରେ ଯେଉଁ ବିକ୍ଷିପ୍ତ ବର୍ଣ୍ଣନା ସବୁକୁ ସନ୍ନିବେଶିତ କଲେ, ତାହାର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ଥିଲା ଉପନ୍ୟାସର

କାହାଣୀ ବା ଚରିତ୍ର ସବୁର ପରିଣତି ଆଣିବା ଆଗରୁ ସେ ସବୁକୁ ଏକ ପ୍ରସାରିତ ସାମାଜିକ ଓ ସାଂସ୍କୃତିକ ବାସ୍ତବତାର ଅଙ୍ଗ ଭାବେ ପ୍ରସ୍ତୁତ କରିବା । ଏହି ପ୍ରସ୍ତୁତିର ଶ୍ଳେଷ ଓ ବ୍ୟଞ୍ଜନା ମାଧ୍ୟମରେ ସେ ଏହି ପୃଷ୍ଠଭୂମିର ଏକ ନିଖୁଣ, ସତର୍କ, ସୁବ୍ୟାପ୍ତ ଚିତ୍ର ଆଙ୍କିଛନ୍ତି । ଏହା ହେଉଛି ମହାକାବ୍ୟ ସୁଲଭ ଗଠନରୀତି (ନାଟ୍ୟରୀତି ନୁହେଁ) । ଶେଷ ପରିଚ୍ଛେଦ ଗୁଡ଼ିକର ସଂଯୋଜନା ନାଟ୍ୟଧର୍ମି । ମହାକାବ୍ୟଧର୍ମି ପ୍ରଶସ୍ତ, ପୁଙ୍ଖାନୁପୁଙ୍ଖ ବର୍ଣ୍ଣନାର ପ୍ରଚେଷ୍ଟା ଏଠାରେ ମଧ୍ୟ ସ୍ପଷ୍ଟ (ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ, ଚମ୍ପାର ରୁଧିରକ୍ତ ଶବର ସୁଦୀର୍ଘ ବର୍ଣ୍ଣନା) । ମାତ୍ର ଏହି ବର୍ଣ୍ଣନାର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ଏଠାରେ ବ୍ୟାପ୍ତି ନୁହେଁ, ତୀବ୍ରତାର ସୃଷ୍ଟି । ସୁବ୍ୟାପ୍ତ ପରିବେଶ ଉପରେ ଲେଖକ ଆଉ ଦୃଷ୍ଟି ନିବଦ୍ଧ କରୁନାହାନ୍ତି । ତାହା ବର୍ତ୍ତମାନ ଉପସ୍ଥିତ ଘଟଣା ଓ ଅବସ୍ଥାର ସମାଭୂତ ଚିତ୍ରଣରେ କେନ୍ଦ୍ରୀଭୂତ । 'ମଞ୍ଜୁସ୍ଥ' ଚରିତ୍ର ସବୁର କ୍ରମ ପରିଣତିକୁ ଦ୍ରୁତ ଘନିଷ୍ଠ ଭାବେ ପରିବେଷଣ କରିବାରେ ଔପନ୍ୟାସିକ ବର୍ତ୍ତମାନ ଅଭିନିବିଷ୍ଟ । ପ୍ରଚ୍ଛଦପଟର ଯାହାକିଛି ବର୍ଣ୍ଣନା ରହିଛି ତାହା ଏକାନ୍ତଭାବେ ଚରିତ୍ର ରୂପାୟନରେ ଅଙ୍ଗୀଭୂତ । ଏହା ହିଁ ନାଟ୍ୟଧର୍ମି ରୂପାୟନ । ଏଭଳି ପରସ୍ପର ବିପରୀତ ବିନ୍ୟାସ କୌଶଳ ଯେ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟମୂଳକ, ସୁଚିନ୍ତିତ ଭାବେ ସଂଯୋଜିତ ତହିଁରେ ସନ୍ଦେହର ଅବକାଶ ନାହିଁ ।

ଅଷ୍ଟାଦଶ ଅଧ୍ୟାୟ ଠାରୁ ଗଠନ ରୀତିର ପରିବର୍ତ୍ତନ ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ସେଠାରେ ଭାଷା ଓ ଭାବରେ ମଧ୍ୟ ଆସେ ଏକ ସ୍ପଷ୍ଟ ପରିବର୍ତ୍ତନ । ପ୍ରଥମର ମୁଖ୍ୟତଃ ଶ୍ଳେଷାତ୍ମକ, ଗ୍ରାମ୍ୟ ଓ ସାଧୁଭାଷା ମିଶ୍ରିତ, ବ୍ୟଙ୍ଗପ୍ରାଣ ବର୍ଣ୍ଣନା ଶୈଳୀ ବିପକ୍ଷରେ ବର୍ତ୍ତମାନ ଆସେ ଅପେକ୍ଷାକୃତ ଭାବେ ଏକ ଶୁଦ୍ଧ ମାର୍ଜିତ, 'ସାତ୍ତ୍ୱିକ' ଭାଷାଶୈଳୀର ବାରମ୍ବାର ବ୍ୟବହାର । ଏହା ସାଙ୍ଗକୁ ପ୍ରଥମରୁ ସୁରକ୍ଷିତ ଆମୋଦପ୍ରିୟ, ନିରୁଦ୍‌ବେଗ, ଐତିହାସିକ-ଉପଯୁକ୍ତ-ଗାଳ୍ପିକ-Image ବଦଳରେ ଆସେ ଏକ ଆବେଗମଥିତ, ସଂଲିପ୍ତ ଗାଳ୍ପିକ-Image । ଭାଷା ଓ ଭାବର ଏହି ପ୍ରକାଶ୍ୟ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଆଲୋଚିତ ଗଠନ ରୀତିର ପରିବର୍ତ୍ତନର ସୁଚିନ୍ତିତ ସଂଯୋଜନାକୁ କଳାଦୃଷ୍ଟିରୁ ନିବିଡ଼ଭାବେ ପ୍ରାମାଣିକ ଓ ସ୍ପଷ୍ଟ କରେ । ଫକୀରମୋହନଙ୍କ

ଶିଳ୍ପସୃଷ୍ଟି ଏହି ଉପନ୍ୟାସରେ କେତେଦୂର ସଚର୍କ ଓ ଶୃଙ୍ଖଳିତ ତା'ର ପ୍ରମାଣ ଏହାର ଭାଷାଶୈଳୀ ଅନୁଧ୍ୟାନ କରିଆରେ ସ୍ପଷ୍ଟ ହେବ ।

ଆଗରୁ କୁହାଯାଇଛି ଯେ ଏ ଉପନ୍ୟାସରେ ଦୁଇଟି ପ୍ରଧାନ ଗାଳ୍ପିକ-ରୂପ ଆମେ ଅନୁଭବ କରୁଁ । ଗୋଟିଏ ହେଲା ଆପାତତଃ ଘଟଣ ସବୁ ପ୍ରତି ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଭାବେ ନିର୍ଲିପ୍ତ ଗଳ୍ପକାରର, ଅପରଟି ହେଲା ଆପାତତଃ ଘନଷ୍ଠ ଭାବେ ଜଡ଼ିତ ଦ୍ରଷ୍ଟା/ବକ୍ତାର । ଅଠର ପରିଚ୍ଛେଦ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ମୁଖ୍ୟତଃ ବ୍ୟଙ୍ଗପ୍ରାଣ କଳାକାର ଯେଉଁ ଭାଷା ପ୍ରୟୋଗ କରେ ପରେ ଆସିଥିବା ଭାବପ୍ରବଣ କଳାକାର ତହିଁରେ ଆପେକ୍ଷିକ ଭାବେ ଅନେକଥର ମୌଳିକ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଆଣେ । କାରଣ ଏକ ପ୍ରସାରିତ ଚିତ୍ରଣ ଅପେକ୍ଷା ମିତବାକ୍, ଆବେଗମଥିତ ଲେଖକ ବର୍ତ୍ତମାନ ଚେଷ୍ଟା କରୁଛି ପାଠକକୁ ଆନ୍ଦୋଳିତ, ଉଦ୍‌ବୋଧିତ କରିବାକୁ । ଏଣୁ ଗୁରୁଗମ୍ଭୀର ଭାଷା ଓ ତର୍କସମ୍ମର ଶୈଳୀ ଏହି ଦ୍ୱିତୀୟ ଅଂଶର ଅନେକ ସ୍ଥାନରେ ପ୍ରୟୋଗ କରାଯାଇଛି । ଅଷ୍ଟାଦଶ ପରିଚ୍ଛେଦଟି ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଠିକ୍ ଦୁଇଟି ସମାନ ଭାଗରେ ବିଭକ୍ତ ହୋଇଛି । ଏଥିରେ ଆଦ୍ୟ ଅର୍ଦ୍ଧାଂଶର ଅନଳଙ୍କୃତ ଶୈଳୀ ଓ ଅପରାର୍ଦ୍ଧର ସାନ୍ଦ୍ରତ୍ୱ୍ୟକ, ଗମ୍ଭୀର ଶୈଳୀ ବିଚିତ୍ର ଭାବେ ସଂଯୋଜିତ ।

'ମଙ୍ଗରାଜେ ମୁଣ୍ଡ ପାଖରେ ବସି ଏକ ଧ୍ୟାନରେ ସାଆନ୍ତାଣୀଙ୍କ ମୁହଁକୁ ଅନାଇ ବସିଛନ୍ତି' (ପୃ-୫୮)—ଏହା ହେଲା ଉଭୟ ଅଂଶର ସଂଯୋଗ-ବାକ୍ୟ । ଏହି ବାକ୍ୟ ଆଗରୁ ଏବଂ ଏହାପରେ ରହିଥିବା ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ବ୍ୟବହୃତ ଭାଷା-ଶୈଳୀ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ପୃଥକ । ସମାନ ବିଷୟବସ୍ତୁର ଭିନ୍ନ ଶୈଳୀରେ ପରିବେଷଣର ଏକ ଉଦାହରଣ ନିଆଯାଇ ପାରେ ।

> 'କେବଳ କାନ୍ଦୁନାହିଁ ଜଣେ । ମୁକୁନ୍ଦା ହଳିଆ ପାକୁଆପାଟିଟା ଆଁ କରି ଆଖିବୁଜି ମାଂସଶୂନ୍ୟ ଡେଙ୍ଗା ହାଡ଼ୁଆ ଗୋଡ଼ ଦୁଇଟା ଲମ୍ବାଇ ଦେଇ ବାଡ଼କୁ ଆଉଜି ବସି ପଡ଼ିଅଛି ।'
>
> (ପୃ-୫୮)

'ସମୁଦ୍ର ଗର୍ଭଜାତ ଉଚ୍ଛଳ ତରଙ୍ଗମାଳା ବେଳାଭୂମିରେ ପଡ଼ି ଲୀନ ହୋଇଗଲା ପରି ହୃଦୟଜାତ ନାନା ଆଶା ନାନା ଚନ୍ତାର ତରଙ୍ଗ ଆସି ଭ୍ରୂଲତାର ଉପରଭାଗରେ ରେଖାକାର ଧରି ଲୀନ ହେଉଥାଏ। ଆଜ ଭାବନା କିନ୍ତୁ ଅନ୍ୟରୂପ। ନେତ୍ର ଅର୍ଦ୍ଧନିମୀଳିତ, ସ୍ପନ୍ଦନଶୂନ୍ୟ, ଅଶ୍ରୁସିକ୍ତ।'

(ପୃ-୫୯)

ଏ ଉଭୟ ଗଦ୍ୟାଂଶରେ ସାଆନ୍ତାଣୀଙ୍କ ମୃତ୍ୟୁଜନିତ ଶୋକବିଧୁର ଦୁଇଟି ଚରିତ୍ରର ବର୍ଣ୍ଣନା ରହିଛି। ଭାଷା ସଂପୃକ୍ତ ପାର୍ଥକ୍ୟ ଅବଶ୍ୟ। ମାତ୍ର ଶୈଳୀର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ବା କାରଣ ପାତ୍ରସୃଷ୍ଟ ନୁହେ। ତାହା ସ୍ୱୟଂ ଔପନ୍ୟାସିକଙ୍କ ସଂଶ୍ଳିଷ୍ଟ ଗାଳ୍ପିକ-ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱର ମାନସିକ ସ୍ଥିତି, ଆବେଗ ବା ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ଉପରେ ନିର୍ଭର କରିଛି। ପ୍ରଥମ ଉଦ୍ଧୃତାଂଶରେ ସେ ଏକ ନିର୍ଲିପ୍ତ ଦ୍ରଷ୍ଟାର ମୁଖା ପିନ୍ଧିଥିବା ସ୍ଥଳେ ଦ୍ୱିତୀୟ ଉଦ୍ଧୃତାଂଶରେ ଏକ ପ୍ରବର୍ତ୍ତନାପୁଷ୍ଟ ଆବେଗମଥିତ ଗାଳ୍ପିକ-ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ସୃଷ୍ଟି କରିବାରେ ସେ ପ୍ରୟାସୀ। ମଙ୍ଗରାଜଙ୍କ ଗଭୀର ଶୋକାର୍ତ୍ତି ଏବଂ ଅନୁତାପଦଗ୍ଧ ହୃଦୟର ଅଭିବ୍ୟଞ୍ଜନା କଲାବେଳେ ଔପନ୍ୟାସିକ ଭାବପ୍ରବଣ ହୋଇ ଉଠିଥିବା ମନେହୁଏ। ସାହିତ୍ୟ ପ୍ରସାର ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବା ନୈତିକ ଚେତନାର ପ୍ରଭାବରୁ ଏହାକୁ ସେ ଏକ ଓଜସ୍ୱିନୀ, ପ୍ରବର୍ତ୍ତନାଜନକ ନାଟକୀୟ ଅବସ୍ଥା ରୂପେ ବ୍ୟବହାର କରିବାକୁ ଇଚ୍ଛୁକ। ଉପସ୍ଥିତ ପ୍ରସଙ୍ଗର ନୈତିକ, ମାନବୀୟ ଆବେଦନରେ ଗାଳ୍ପିକ ସ୍ୱୟଂ ଜଡ଼ିତ ହୋଇ ଯାଉଥିବାରୁ ପ୍ରଥମର ଶ୍ଳେଷଧର୍ମି, ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ଗ୍ରାମ୍ୟଶୈଳୀ ବଦଳରେ ଏଠି ଆସିଛି ବକ୍ତୃତାର ଶୈଳୀ। ସମାନ କାରଣରୁ, ଠିକ୍ ସେହି ଧରଣର ଶୈଳୀ ଆମେ ପୁଣି ପାଇବା ଅଷ୍ଟାବିଂଶ ପରିଚ୍ଛେଦର ଆରମ୍ଭରେ ତଥା ଗଳ୍ପର ଉପସଂହାରରେ। ଉପନ୍ୟାସର ପୂର୍ବ ଅଂଶରେ ମଧ୍ୟ ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ସ୍ୱାଭାବିକ ଭାବେ ଯେଉଁଠି ପ୍ରତ୍ୟାଶିତ ସେଭଳି ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ଏହି ଗୁଣର ସଙ୍କେତ ସଂଶ୍ଳିଷ୍ଟ ଶୈଳୀ ଜରିଆରେ ଆମେ ପାଇଛୁଁ। ସାରିଆ ଭଗିଆ ଚରିତ୍ର ରୂପାୟନ କରୁଥିବା ଦଶମ ପରିଚ୍ଛେଦର ଶେଷ ଭାଗକୁ ଭାଷାଶୈଳୀ ଦେଖନ୍ତୁ—

'ଆମ୍ଭମାନଙ୍କ ତନ୍ତୁବାୟ-ଦମ୍ପତିର କୌଣସି ପଦାର୍ଥର ଅଭାବ ନ ଥିଲା । ପବିତ୍ର ଦାମ୍ପତ୍ୟ ସ୍ନେହ, ବିଶୁଦ୍ଧ ପ୍ରେମ, ଅଖଣ୍ଡ ସନ୍ତୋଷ, ନିରବଚ୍ଛିନ୍ନ ସ୍ୱାସ୍ଥ୍ୟ, ସରଳ ଧର୍ମଭାବ ପ୍ରଭୃତି ସ୍ୱର୍ଗୀୟ ଭାବମାନ ଯଦି ଆପଣ ଏକ ସ୍ଥାନରେ ଦେଖିବାକୁ ଇଚ୍ଛା କରନ୍ତି, ତେବେ ଆମ୍ଭେମାନେ ଏହି ଗ୍ରାମ୍ୟ ତନ୍ତୁବାୟ-ପରିବାରର ନାମ ଉଲ୍ଲେଖ କରିବୁଁ ।' (ପୃ.୩୨)

ସଂପୃକ୍ତ ଶୈଳୀର ମୂଲ୍ୟାଙ୍କନ ଏକ ଭିନ୍ନ ବିଷୟ । ମାତ୍ର ଗାଳ୍ପିକ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱର ମାନସିକ ଅବସ୍ଥା ଓ ତତ୍ସଂପୃକ୍ତ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ହେତୁ ଭିନ୍ନ ଶୈଳୀର ପ୍ରୟୋଗ ଯେଉଁ ଶୈଳ୍ପିକ ସଚେତନତା ଓ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟତା ଅଭିବ୍ୟକ୍ତ କରେ ତାହା ସ୍ୱୀକାର କରିବାକୁ ହେବ । ଯଦିଓ ଅଷ୍ଟାଦଶ ପରିଚ୍ଛେଦ ଠାରୁ ଉପନ୍ୟାସର ଉପସଂହାର ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସେଇ ଏକ ଗୁରୁ ଗମ୍ଭୀର ଶୈଳୀର ଅବିରାମ ବ୍ୟବହାର ନାହିଁ ଆପେକ୍ଷିକ ଭାବେ ତାହା ଏ ଅଂଶରେ ହିଁ ଅଧିକତର ବିନ୍ୟସ୍ତ ହୋଇଛି । ପୁଣି ପୂର୍ବରୁ ରହିଥିବା ସ୍ଥାର୍ଯ୍ୟକ, ବିଶ୍ରାନ୍ତ ବର୍ଣ୍ଣନାଶୈଳୀ ବିରୁଦ୍ଧରେ ସଂଯୋଜିତ ହୋଇଛି ଅଧିକତର ଦ୍ରୁତ ଓ ସିଧାସଳଖ ବର୍ଣ୍ଣନା । ଏଣୁ ଉପନ୍ୟାସରେ ସଚେତନ ଭାବେ ଫକୀରମୋହନ ଦୁଇଟି ଭିନ୍ନ ଧରଣର ଗଠନ ରୀତିର ସମନ୍ୱୟ ବା ସଂଯୋଜନା କରିଥିବା ନିଶ୍ଚିତ ମନେହୁଏ ।

ଏହି ଗଠନ ରୀତିର କଳାତ୍ମକ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ଏବଂ ଉପାୟସବୁର କିଞ୍ଚିତ୍ ସୂଚନା ଦେବା ଏ ପ୍ରବନ୍ଧର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ଥିଲା ।



ରାମଶଙ୍କର ନାଟ୍ୟ ପ୍ରତିଭା :
ଏକ ବିଚାର

ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଶତବାର୍ଷିକୀ ଅବସରରେ ରାମଶଙ୍କର ନାଟ୍ୟ ପ୍ରତିଭାର ପୁନର୍ବିଚାର ସର୍ବାଦୌ ଆବଶ୍ୟକ । ଏହି ନାଟକର ସଭ୍ୟ ପରମ୍ପରା ରାମଶଙ୍କର ଶିଳ୍ପର ଭିତ୍ତିପ୍ରସ୍ତର ଉପରେ ପର୍ଯ୍ୟବସିତ ଅଟେ । "ବାବାଜୀ" ଓଡ଼ିଶାର ପ୍ରଥମ ନାଟକ ହେଲେ ହେଁ ରାମଶଙ୍କରଙ୍କୁ ହିଁ ଆଦ୍ୟ ନାଟ୍ୟକାରର ଗୌରବ ମିଳିଛି । କାରଣ ପରମ୍ପରା ଉପରେ ଜଗନ୍ମୋହନ ଲାଲଙ୍କ ପ୍ରଭାବ ଅପେକ୍ଷାକୃତ କ୍ଷୀଣ ଅଟେ । ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଐତିହାସିକ ବିବର୍ତ୍ତନ ନିରୂପଣ କରିବାରେ ରାମଶଙ୍କର ନାଟ୍ୟକଳା ହିଁ ଆଦି ସୂଚୀକ୍ଷେତ୍ର । ଏଣୁ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ପରମ୍ପରାର ନୂତନ ମୂଲ୍ୟାଙ୍କନର ପ୍ରଥମ ପର୍ଯ୍ୟାୟ ରାମଶଙ୍କରଙ୍କ ପ୍ରଥମ ନାଟକ 'କାଞ୍ଚିକାବେରୀ' ଠାରୁ ଆରମ୍ଭ ହେବ । କେବଳ ଗତାନୁଗତିକ ଐତିହାସିକ ପଦ୍ଧତିର ଅବଲମ୍ବନ ଉପରେ ସେତେ ନୁହେ ଐତିହାସିକ ପ୍ରଭାବ ଓ ପରିଣାମର ପ୍ରତିଷ୍ଠା ଗୁଣ ଉପରେ ନିର୍ଭର କରି 'କାଞ୍ଚିକାବେରୀ'ର ଏହି ନିର୍ବାଚନ ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ ହୋଇଥାଏ ।

ସଂସ୍କୃତ ନାଟକ ଇଂରାଜୀ ନାଟକ, ଏବଂ ବିଦେଶୀ ଯାତ୍ରା (ସୁଆଙ୍ଗ, ଲୀଳା ଇତ୍ୟାଦି), ଏଭଳି ତିନୋଟି ଋଦ୍ଧିମନ୍ତ ନାଟ୍ୟ ପରମ୍ପରାକୁ ସଚେତନ

ଭାବେ ବ୍ୟବହାର କରି 'ନୂତନ' ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ଗଠନ କରିବାରେ ରାମଶଙ୍କର ଯେଉଁ ବଳିଷ୍ଠ, ଅଭିନନ୍ଦନୀୟ ପଦକ୍ଷେପ ନେଇଥିଲେ ତାହାର ସବୁଠାରୁ ଶ୍ରେଷ୍ଠ ଆଉ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ସାଫଲ୍ୟ ତାଙ୍କର ପ୍ରଥମ ନାଟକ 'କାଞ୍ଚିକାବେରୀ' ହାସଲ କରିଥିଲା । ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ଇତିହାସରେ ଏ ସାଫଲ୍ୟ ଅନନ୍ୟ ସାଧାରଣ ହୋଇଛି । କାରଣ ଯେ କୌଣସି ସାହିତ୍ୟର Classical ଯୁଗର କେବଳ ସର୍ବୋତ୍କୃଷ୍ଟ ନାଟକକୁ ପର ଯୁଗରେ ନବ-କଳେବର ଦେବାପାଇଁ ନୂତନ ଶିଳ୍ପୀ ଆଗଭର ହୋଇଥାନ୍ତି । ସପ୍ତଦଶ ଶତାବ୍ଦୀର ରେସିନ୍, ଏ ଯୁଗର ଗିରଡ୍ରୁ, ଏନୁଇଲ, ସାର୍ତ୍ରେ ପ୍ରଭୃତି ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ କେତେକ ପୁରାତନ ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକର ନବ ସଂସ୍କରଣ କରିବାର ଚେଷ୍ଟା ଏହାର ଉଦାହରଣ । ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ପର ଯୁଗର ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟକାର "କାଞ୍ଚିକାବେରୀ"ର ନୂତନ ରୂପାୟନ କରିବାଟା ଏକ ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ ବିଷୟ ଅଟେ । ସାମାଲୋଚକ ଏବଂ ସୃଷ୍ଟିଶୀଳ ପ୍ରତିଭା ଉଭୟେ "କାଞ୍ଚିକାବେରୀ"କୁ ଯଥେଷ୍ଟ ଗୌରବର ଅଧିକାରୀ ରୂପେ ନିରୂପିତ କରି ସାରିଛନ୍ତି । ଐତିହାସିକ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ସେହି ଗୌରବ ସମୁଚିତ ନିଶ୍ଚୟ । କିନ୍ତୁ କେବଳ ତାହାକୁ ନେଇ ଏକ ପ୍ରତିଭାସମ୍ପନ୍ନ ନାଟ୍ୟକାର ଭାବେ ରାମଶଙ୍କର ସର୍ବକାଳୀନ ଯଶର ହକ୍‌ଦାର ହୋଇ-ପାରିବେ ନାହିଁ । ଉଲ୍ଲିଖିତ ବିଶିଷ୍ଟ ଐତିହ୍ୟଦ୍ୱୟର ଏକ ମନୋରମ ତ୍ରିବେଣୀ ସଙ୍ଗମ ରୂପେ ପ୍ରଖ୍ୟାତି ଲାଭ କରିଥିବା ତାଙ୍କର ନାଟକ ନାଟ୍ୟାଦର୍ଶ ବା ଶିଳ୍ପ ଏକ୍ଷା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ସେ ସବୁର ଯେଉଁ ପରିମାଣରେ ସଫଳ ସମନ୍ୱୟ ସାଧନ କରିଛି ଏବଂ ସେହି ସମନ୍ୱୟର ଭିତ୍ତିରେ ଯେଉଁ ପରିମାଣରେ ମୌଳିକ ସୃଷ୍ଟିର ବଳିଷ୍ଠତା ହାସଲ କରିଛି ତାକୁ ନେଇ ହିଁ ତାଙ୍କ ପ୍ରତିଭାର ଉପଯୁକ୍ତ ମୂଲ୍ୟାଙ୍କନ ସମ୍ଭବ ହେବ । ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟ ଜଗତର ଇତିହାସରେ ରାମଶଙ୍କର ପ୍ରତିଭାର ସବୁଠାରୁ ଅଧିକ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ଓ ପର୍ଯ୍ୟାପ୍ତ ଆଲୋଚନା କରିଥିବା ସମାଲୋଚକ ଅଧ୍ୟାପକ ଗିରିଜାଶଙ୍କର ରାୟଙ୍କ ମତରେ ଲବ୍‌ଧ ପରମ୍ପରା ସବୁକୁ ନାଟ୍ୟକାର ତାଙ୍କ 'କାଞ୍ଚିକାବେରୀ'ରେ ଖୁବ୍ ଯତ୍ନଶୀଳ, ସଚେତନ ଓ ସଫଳ ଭାବେ ବ୍ୟବହାର କରିଛନ୍ତି । ଏ ପ୍ରଶଂସା ଉପଯୁକ୍ତ ହୋଇଥିଲେ ରାମଶଙ୍କରଙ୍କୁ ଏକ ବିଶିଷ୍ଟ ପ୍ରତିଭା ରୂପେ ସ୍ୱୀକାର କରିବାରେ ଦ୍ୱିଧାର ଅବକାଶ

ରହିବ ନାହିଁ । ସେହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ "କାଞ୍ଚିକାବେରୀ"ର କିଛି ଆଲୋଚନା କରିବା ଏ ପ୍ରବନ୍ଧର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ।

ପ୍ରଥମେ ସଂସ୍କୃତ ନାଟ୍ୟାଦର୍ଶ ଦୃଷ୍ଟିରୁ "କାଞ୍ଚିକାବେରୀ"କୁ ବିଚାର କରାଯାଉ । ସେହି ଆଦର୍ଶର ଅନୁମୋଦନ ତଥା ସେହି ନାଟକର ଆଙ୍ଗିକ ଅନୁକରଣ କରିବାର ଅନେକଗୁଡ଼ିଏ ସ୍ପଷ୍ଟ ସୂଚନା ଆମେ ନାଟକଟିରେ ପାଇଥାଉଁ । ଗିରିଜାଶଙ୍କର ରାୟଙ୍କ 'ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟକଳା' (ପୃ: ୪୨-୪୮, ଉତ୍କଳ ସାହିତ୍ୟ ପ୍ରେସ, ୧୯୪୩) ପୁସ୍ତକରେ ତାହାର ଏକ ସୁଦୀର୍ଘ ଆଲୋଚନା ରହିଛି । ସେ ସବୁର ପୁନରୁଲ୍ଲେଖ ନିଷ୍ପ୍ରୟୋଜନ । ମାତ୍ର "କାଞ୍ଚିକାବେରୀ"ରେ ସଂସ୍କୃତ ନାଟକର ଯେଉଁସବୁ ଶିଳ୍ପଗୁଣର ସଂଯୋଜନା ଉପରେ ଅଧ୍ୟାପକ ରାୟ ଆଲୋଚନା କରିଛନ୍ତି ତାହା ଅଧିକ ଭାବେ ସହଜ, ବାହ୍ୟ କୌଶଳରେ ସୀମିତ । ସଂସ୍କୃତ ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱର ପ୍ରଧାନ ଉପାଦାନ, ରସନିଷ୍ପତ୍ତି ଭିତ୍ତିରେ ନାଟକଟିର ବିଚାର ସେ କରି-ନାହାନ୍ତି । ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ 'କାଞ୍ଚିକାବେରୀ'ର ମୁଖ୍ୟ ଦୁର୍ବଳତାକୁ ଘୋଡ଼େଇବାକୁ ଯାଇ ସମାଲୋଚକ ପ୍ରଥମେ କହନ୍ତି—

> "ସଂସ୍କୃତ ନାଟକ ମୁଖ୍ୟତଃ ନାଟ୍ୟକାବ୍ୟ; ତେଣୁ ସେଥିରେ ଅନେକ ସ୍ଥାନରେ ଗଦ୍ୟ ଓ ପଦ୍ୟ ମିଶ୍ରିତ ହୋଇଥାଏ ଓ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକର ଅଭିନୟ କରିବା ସମ୍ଭବ ହେଲେ ହେଁ ମୁଖ୍ୟତଃ ଏହା କାବ୍ୟରସାମୋଦୀର ଚିତ୍ତ ବିନୋଦନ ନିମନ୍ତେ ରଚିତ ହୋଇଥାଏ । ଓଡ଼ିଆରେ ନାଟକ ଲେଖିବା ସମୟରେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ମୁଖ୍ୟ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ଅଭିନୟୋପଯୋଗୀ ନାଟକ ରଚନା କରିବା:— (ପୃ: ୪୭-୪୮)

ମାତ୍ର ଦୁଇଟି ପୃଷ୍ଠାପରେ ଅନ୍ୟ ଏକ ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ନାଟକର ସପକ୍ଷରେ ଯାଇ ସେ ତତ୍ତ୍ୱବିପରୀତ ଯୁକ୍ତି କରନ୍ତି—

> "ବସ୍ତୁତଃ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ କେବଳ ଅଭିନୟ ଉପଯୋଗୀ ନାଟକ ରଚନା ନୁହେଁ; ତାହାଙ୍କର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ସାହିତ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି; ଏଣୁ 'କାଞ୍ଚିକାବେରୀ'କୁ ଏହି ଦୁଇ ଦିଗରୁ ବିଚାର କରିବାକୁ ହେବ ।" (ପୃ: ୫୧)

ସଂସ୍କୃତ ନାଟ୍ୟକାର କେବଳ ସାହିତ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି କରୁ ନ ଥିଲେ ବା କେବଳ ଅଭିନୟୋପଯୋଗୀ ନାଟକ ରଚନା କରୁ ନଥିଲେ । କାବ୍ୟ, ଅଭିନୟ, ନୃତ୍ୟ, ସଙ୍ଗୀତ, ଏ ସବୁର ଏକ ମନୋଜ୍ଞ ସମାହାର ନେଇ ସଂସ୍କୃତ ନାଟକ ଗଠିତ ହୋଇଥିଲା । ତାହାର ପ୍ରତ୍ତିଟି ଆଙ୍ଗିକ ପ୍ରତୀକବାଦିତାର ମୂଳ ଗୁଣ ଉପରେ ଆଧାରିତ ହୋଇ କୌଣସି ଏକ ବିଶିଷ୍ଟ ସ୍ଥାୟୀ ଭାବର ପୃଷ୍ଟପୋଷକତା କରୁଥିଲା । ବିଭିନ୍ନ 'ବିଭାବ', 'ଅନୁଭାବ', ଓ 'ସଂଚାରିଭାବ'ର ସହଯୋଗ ମାଧ୍ୟମରେ ନିର୍ବାଚିତ 'ସ୍ଥାୟୀଭାବ'ର ସୌଷ୍ଠବ ପୂର୍ଣ୍ଣ ବିକାଶକ୍ରମ ସଂଶ୍ଳିଷ୍ଟ ରସ ପରିବେଷଣ ଥିଲା ସେହି ନାଟକର ପ୍ରଧାନ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । ଏହି ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ସାଧନ ନିମନ୍ତେ ସଂସ୍କୃତ ନାଟକର କଥାବସ୍ତୁ, ଚରିତ, ସଂଳାପ ପ୍ରଭୃତି ସମସ୍ତ ନାଟ୍ୟ ଉପାଦାନର ଏକ ବିଶେଷ ରୂପେ ଶୃଙ୍ଖଳିତ ସଂଯୋଜନା ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଉଥିଲା । ସଂସ୍କୃତ ନାଟ୍ୟାଦର୍ଶର ପ୍ରଥମ ଓ ପ୍ରଧାନ ବିଷୟ ହେଉଛି ମୁଖ୍ୟରସ ବା 'ଅଙ୍ଗୀ' ରସର ନିର୍ବାଚନ ଏବଂ ସେହି ରସ ଉଦ୍ରେକ ପାଇଁ ଉପଯୁକ୍ତ ବିଷୟବସ୍ତୁ ଚରିତ ପ୍ରଭୃତିର ସଫଳ ବ୍ୟବହାର । ଏକ ବିଶିଷ୍ଟ ବୈଜ୍ଞାନିକ ପଦ୍ଧତିରେ ଅନ୍ତର୍ଭୁକ୍ତ ସଂସ୍କୃତ ନାଟକର ପ୍ରତିଟି ଶିଳ୍ପସଜ୍ଜା ଅନ୍ତରାଳରେ ମନୋବୈଜ୍ଞାନିକ ଅନ୍ତର୍ଦ୍ଦୃଷ୍ଟିର ଗଭୀରତା ଓ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟତତ୍ତ୍ୱର ସାରବତ୍ତା ଅନୁଭୂତ ହୋଇଥାଏ । ସୁଶୃଙ୍ଖଳିତ, ଯୋଜନାବଦ୍ଧ, ପର୍ଯ୍ୟାପ୍ତ ସେହି ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱର ପରମ୍ପରା ବ୍ୟବହାର କରିବାକୁ ଯିବାବେଳେ ସଚେତନ ଅନୁଶୀଳନର ଆବଶ୍ୟକତା ଥାଏ । ସ୍ଥାନ, କାଳ ଭେଦରେ ତାହାର କେତେକ ଆଙ୍ଗିକର ପରିବର୍ତ୍ତନ ଆବଶ୍ୟକ ହେବ । କିନ୍ତୁ ଏହି ନାଟକର ମୁଖ୍ୟ ଆଦର୍ଶ ବା ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟତତ୍ତ୍ୱ ପ୍ରତି ଉଦାସୀନ ରହି କେବଳ କେତୋଟି ଆନୁସଙ୍ଗିକ ବିଷୟ ବା ଗଠନ କୌଶଳର ଅନୁକରଣ କରାଗଲେ ସେହି ପରମ୍ପରାର ସମର୍ଥ ପ୍ରୟୋଗ ସମ୍ଭବ ହେବ ନାହିଁ । ଗ୍ରୀକ୍‌ନାଟକ ସହିତ କେତେକାଂଶରେ ସାମଞ୍ଜସ୍ୟ ରହିଥିବା ତଥା ପରକାଳର ୟୁରୋପୀୟ ନାଟକର ବିପକ୍ଷ ସାଧନ କରୁଥିବା ସଂସ୍କୃତ ନାଟକ ବିଭିନ୍ନ ଯୁଗର ନାଟ୍ୟକୃତି ନିମନ୍ତେ ବିଭିନ୍ନ ଧାରା ଓ ଆଭିମୁଖ୍ୟ ପ୍ରବର୍ତ୍ତନ କରି ମୁଖ୍ୟତଃ ଦଶଟି 'ରୂପକ'ର ଆଦର୍ଶ ବାଢ଼ିଛି । ବିଭିନ୍ନ ରୂପକ ଧର୍ମର ଏକତ୍ର ସମାବେଶ ସଂସ୍କୃତ ନାଟ୍ୟ-

ପରମ୍ପରାର ସମର୍ଥନ ପାଇନାହିଁ । ସେହି ଏକ ନାଟ୍ୟକୃତିରେ ଏକାଧିକ ସଂଶ୍ଳିଷ୍ଟ ରସର ସଂଯୋଜନା ପାଇଁ ନାଟ୍ୟକାରକୁ ଅନୁମତି ଦେବାବେଳେ ତାହା ବାରମ୍ବାର ସୂଚାଇଛି ଯେ ତନ୍ମଧ୍ୟରୁ କୌଣସି ଗୋଟିଏ ଅଗ୍ରାଧିକାର ପାଇବ ଏବଂ ତଦନୁଯାୟୀ ଆଙ୍ଗିକ ଉପାଦାନର ଆବଶ୍ୟକୀୟ ବ୍ୟବହାର କରାଯିବ । ସୃଷ୍ଟିଶୀଳ ପ୍ରତିଭା ଅନେକ ସମୟରେ ସମାଲୋଚନା ତତ୍ତ୍ୱର ଅପେକ୍ଷା ରଖେ ନାହିଁ, ତାହା ସତ୍ୟ । ମାତ୍ର ନାଟ୍ୟଉପାୟ ବା ନାଟ୍ୟଶିଳ୍ପ ସତତ ରୀତିଧର୍ମୀ । ରୀତିହିଁ ରୂପାୟନ ପ୍ରତି ଦର୍ଶକର ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ଶୃଙ୍ଖଳିତ କରେ । ନୂତନ ରୀତିର ପ୍ରୟୋଗବେଳେ ମଧ୍ୟ ତାହାର ପଶ୍ଚାତ୍ପଟରେ ପୂର୍ବ ରୀତିର ସଙ୍କେତ ସ୍ପଷ୍ଟ ରଖି ଆଧୁନିକତାର ପ୍ରବର୍ତ୍ତନ କରାଯିବା ଜରୁରୀ ହୋଇ ଉଠେ । ରୀତିପ୍ରତି ଉଦାସୀନତା ଓ ରୀତିର ନବବିନ୍ୟାସ ମଧ୍ୟରେ ତାହାହିଁ ମୂଳ ପାର୍ଥକ୍ୟ ।

ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବିଚାର କଲେ "କାଞ୍ଚିକାବେରୀ"ରେ ସଂଯୋଜିତ ବୀରରସ, ଶୃଙ୍ଗାରରସ ଓ ଭକ୍ତିରସ (ଉଭୟ ନାଟ୍ୟକାର ଓ ଗିରିଜା ଶଙ୍କର ରାୟଙ୍କ ଭାଷାରେ) ମଧ୍ୟରୁ କୌଣସିଟିକୁ ରାମଶଙ୍କର ଅଙ୍ଗୀରସ ଭାବେ ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଦେଇ ନଥିବା ମନେହୁଏ । ସେ ସମସ୍ତର ସମାହାରରେ ଏକ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ନାଟକ ରଚନା କରିବା ତାଙ୍କର ଲକ୍ଷ୍ୟ । ଏଣୁ ପରସ୍ପର ସହିତ ସଂଯୁକ୍ତ କରି ପ୍ରତ୍ୟେକଟି ରସର ଯଥାସମ୍ଭବ ପୁଷ୍ଟି ସାଧନ କରିବାରେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ପ୍ରଚେଷ୍ଟା 'କାଞ୍ଚିକାବେରୀ'ର ସର୍ବତ୍ର ଲକ୍ଷଣୀୟ । ଏ ସମସ୍ତ ରସସଂଯୋଗର ସୁନିୟନ୍ତ୍ରିତ ପରିଣତି କ୍ରମେ ତାହାର ଏକୀଭୂତ, ନିବିଡ ଘନତାର ଚରମ ଉଚ୍ଛ୍ୱାସରେ ନାଟକକୁ ଉପନୀତ କରିବାରେ ସମର୍ଥ ହୋଇଥିଲେ ସଂସ୍କୃତ ନାଟ୍ୟ ପରଂପରାର ଏକ ସଫଳ ରୂପାଂତର ଭାବେ 'କାଞ୍ଚିକାବେରୀ' ଗୌରବ ଲାଭ କରିଥାନ୍ତା । ମାତ୍ର ପ୍ରତ୍ୟେକଟି ରସବସ୍ତୁ ଉପରେ ସମାନ ନାଟ୍ୟଗୁରୁତ୍ୱ ରଖି ସାଫଲ୍ୟ ଲାଭ କରିବା ସେତେ ସହଜ ନୁହେଁ । ଭାସ, କାଳିଦାସ ପ୍ରଭୃତି ନାଟ୍ୟକାର ଆବଶ୍ୟକମତେ କେତେକ ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ନାଟ୍ୟ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ସାଧନ ସକାଶେ ସଂସ୍କୃତ ନାଟ୍ୟତତ୍ତ୍ୱର ବିରୁଦ୍ଧାଚରଣ କରିଥିଲେ । କିନ୍ତୁ ସ୍ଥଳ ବିଶେଷରେ ନାଟକୀୟତାର ଅଧିକ ପୁଷ୍ଟି ନିମନ୍ତେ ସେମାନେ ଯାହାକିଛି ପରିବର୍ତ୍ତନ କରୁଥିଲେ ତଦ୍ଦ୍ୱାରା ମୁଖ୍ୟ ରସସୃଷ୍ଟି ଯେଭଳି

ବିପର୍ଯ୍ୟସ୍ତ ନହୁଏ ସେଥିପ୍ରତି ସର୍ବଦା ସଚେତନ ଥିଲେ । ଏଣୁ ସେମାନେ ଉଭୟ ପାରଂପାରିକତା ଓ ମୌଳିକତାର ବଳିଷ୍ଠ ନିଦର୍ଶନ ହୋଇ ଆସିଛନ୍ତି । ଆଗରୁ କୁହାଯାଇଛି ଯେ ମୌଳିକ ସୃଷ୍ଟି ପ୍ରତିଭା ସବୁବେଳେ ପରଂପରାକୁ ସିଧାସଳଖ ଗ୍ରହଣ କରେନାହିଁ । ମାତ୍ର ସଂଶ୍ଳିଷ୍ଟ ପ୍ରତ୍ୟାଖ୍ୟାନର ପୂର୍ଣ୍ଣ ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତତା ତା'ର ସୃଷ୍ଟି ମାଧ୍ୟମରେ ସ୍ୱତଃ ପ୍ରକଟିତ ହୋଇଉଠେ । ଏଣୁ କେବଳ ସ୍ୱୀକୃତ ସଂସ୍କୃତ ପରଂପରାର ବିରୁଦ୍ଧାଚରଣ କରିଥିବା ହେତୁ ଦୋଷଦୁଷ୍ଟ ବିବେଚିତ ନହେଲେ ସୁଦ୍ଧା ରାମଶଙ୍କର ସଚେତନ ଶିଳ୍ପୀଭାବେ ସେହି ପରିବର୍ତ୍ତନ ଜରିଆରେ ଏକ ନୂତନ ନାଟ୍ୟ ପ୍ରଚେଷ୍ଟା କରି ସେଥିରେ ସଫଳକାମ ହୋଇ ନ ଥିବାରୁ ସେହି ପରଂପରାର ସଦୁପଯୋଗ କରି ନ ଥିବା ନିରୂପିତ ହେବ । ନାଟ୍ୟଶାସ୍ତ୍ର ସବୁ ଲିପିବଦ୍ଧ ହେବାଦ୍ୱାରା ସାଧାରଣ ପ୍ରତିଭାସଂପନ୍ନ କଳାକାର ସାହାଯ୍ୟ ପାଏ ଏବଂ ରସଗ୍ରାହୀ ଜନତାର ମାନସିକ ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ସହଜ ଓ ଯଥାର୍ଥଭାବେ ନିୟନ୍ତ୍ରିତ ହୁଏ । ହୁଏତ ଅଏରିପିଡ଼ିଜ୍, ସେକ୍‌ସପୀୟର ବା କାଳିଦାସ ପରଂପରା ଆହରଣରୁ ଯେତିକି ଲାଭ ଉଠାନ୍ତି, ପରଂପରାର ପରିବର୍ତ୍ତନ ସଂଘଟିତ କରି ନିଜସ୍ୱ ସୃଷ୍ଟି ବଳିଷ୍ଠତା ସେତିକି ପ୍ରତିପାଦିତ କରନ୍ତି । ଯେ ସେଭଳି ଯୁଗାଶ୍ରିତ ପ୍ରତିଭାର ଅଧିକାରୀ ନୁହେଁ ସେ ପରଂପରାର ପ୍ରଧାନ ଗୁଣ ପ୍ରତି ଉଦାସୀନ ହେଲେ ସେହି ଆଦର୍ଶ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ତାର ସୃଷ୍ଟି ଦୁର୍ବଳ ମନେହେବା ସ୍ୱାଭାବିକ ।

'କାଞ୍ଚିକାବେରୀ'ରେ ଐତିହାସିକ-ରାଜନୈତିକ କଥାବସ୍ତୁ ଏବଂ ରସିକ ନାୟକ-ନାୟିକାଙ୍କ ସଂଯୋଗଶୃଙ୍ଗାର ସଂପର୍କିତ କଥାବସ୍ତୁର ପୂର୍ଣ୍ଣ ସଂଗଠନ ସମ୍ଭବ ହୋଇନାହିଁ । ନାଟକରେ ଏ ଉଭୟ ସମାନ ମାତ୍ରାରେ ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ପାଇଥିବାରୁ ତହିଁର ପ୍ରଭାବ ଦୁଇଟି ସମାନ୍ତରାଳ ସ୍ତରରେ ଗତିକରି ଏକ ବଳିଷ୍ଠ, କେନ୍ଦ୍ରୀଭୂତ ଆବେଗର ରୂପ ସୃଷ୍ଟି କରିନାହିଁ । ଭକ୍ତିରସ ସଂପର୍କୀତ ଉପାଖ୍ୟାନ ଅପ୍ରଧାନ ନୁହେଁ । ମାତ୍ର ତାହା ଯେଭଳି ସୁଷମ ଭାବରେ ଅନ୍ୟ ରସର ଅନ୍ତର୍ଭୁକ୍ତ ହୋଇପାରିଛି ଅପର ଦୁଇଟି ରସପ୍ରସାରରେ ସେଭଳି ସଂଘଟନର ଅଭାବ ବୋଧହୁଏ । ଦୁଇଟିଯାକ ରସର ସୁପରିବେଷଣ ପାଇଁ ମୂଳ କଥାବସ୍ତୁ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କୁ ଯଥେଷ୍ଟ ସୁଯୋଗ ଦେଇଛି । କାରଣ ଇତିହାସ ବା କିମ୍ବଦନ୍ତୀ ଦୃଷ୍ଟିରୁ

ପୁରୁଷୋତ୍ତମ ଦେବଙ୍କ କାଞ୍ଚୀଅଭିଯାନ ପଟ୍ଟରେ କୋମଳ ଆବେଗ ଓ ବୀରରସ ଉଭୟ ନିବିଡ଼ ରୂପେ ଜଡ଼ିତ ରହିଛି, ଏବଂ ଏକ ସୁବିଦିତ, ଗୌରବାବହ ମିଥ୍ ଭାବେ ଓଡ଼ିଆ ସମାଜରେ ଏକ ବିଶେଷ ଆଦରଣୀୟ ସ୍ଥାନ ଅଧିକାର କରିଛି । ଏ ଭଳି କଥାବସ୍ତୁର ସୁଯୋଗ ନେଇକିଁ ପୂର୍ବକାଳରେ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଓ ପ୍ରାଚ୍ୟ ଜଗତର ଅତୁଳନୀୟ ନାଟକସବୁ ରଚିତ ହୋଇଥିଲା । ଏ ସୁଯୋଗ ସତ୍ତ୍ୱେ 'କାଂଚିକାବେରୀ'ରେ ସେହି ଦୁଇଟି ପ୍ରଧାନ ରସରୁ କୌଣସି ଗୋଟିକର ନାଟକୀୟ ପ୍ରଭାବ ଯଥେଷ୍ଟ ତୀବ୍ର ନ ହେବାର ମୂଳକାରଣ ହେଉଛି କେତେକାଂଶରେ ଦୁଇଟି ବିପରୀତଧର୍ମୀ ନାଟ୍ୟାବେଗକୁ ଯଥେଷ୍ଟ ଶୃଙ୍ଖଳିତ ରୂପେ ସଂଯୋଜିତ କରିବାରେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ବିଫଳତା ।

"କାଞ୍ଚୀକାବେରୀ"ର ଅନେକ ସ୍ଥଳରେ ସଂଳାପର ଦୁର୍ବଳତା ଅକ୍ଷମଣୀୟ ମନେ ହେଲେ ସୁଦ୍ଧା ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଉନ୍ମେଷକାଳରେ ଏହା ରଚିତ ହୋଇଥିବା କାରଣରୁ ସେହି ଶୈଳୀଗତ ଅଭାବକୁ ଐତିହାସିକ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଯଥେଷ୍ଟ ମାର୍ଜନା ମିଳିବା କଥା । ପୁଣି ରାମଶଙ୍କରଙ୍କ ଆଦ୍ୟପ୍ରଚେଷ୍ଟା ଭାବେ ଏହାର ନାଟକୀୟ ଭାଷାରେ ପର୍ଯ୍ୟାପ୍ତ ପରିମାଣରେ ଶକ୍ତି ନ ଥିବାଟା ବିସ୍ମୟକର ନୁହେଁ । କିନ୍ତୁ ସାମୂହିକ ଭାବେ ଏହାର ସଂଳାପର କ୍ଷୀଣ ପ୍ରଭାବଶାଳିତାର ମୁଖ୍ୟ କାରଣ ଭାଷାଗତ ନୁହେଁ । ରସ ସଂଯୋଜନାର ଦୁର୍ବଳତାହିଁ ନାଟକର ସଂଳାପକୁ ଶକ୍ତିହୀନ କରି ଦେଇଛି । ଏହାର ଅବବୋଧ ସକାଶେ କେତୋଟି ପ୍ରତିନିଧିମୂଳକ ଅଂଶକୁ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇ ପାରେ । ରାଜକୀୟ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ଏବଂ ବାୟୁମଣ୍ଡଳ ବା ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି କରିବାରେ 'କାଞ୍ଚୀକାବେରୀ' ଅନେକ ସ୍ଥଳରେ ଅସଫଳ ହୋଇଥିବା ସାଧାରଣ ସ୍ୱୀକାର ଲାଭ କରିଥାଏ । ଏକାଧିକ ବାର ଭାଷା ଓ ଭାବନାର ଗୁରୁଚଣ୍ଡାଳ ଦୋଷ ନାଟକୀୟ ପରିବେଶକୁ ବିପର୍ଯ୍ୟସ୍ତ କରିବାଟା ଦର୍ଶକ ବା ପାଠକ ମାନେଇ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିବେ । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ, ନାଟକର ଠିକ ଆରମ୍ଭରେ ଆମେ ପାଉଁ—"କେବେ ଘୂର୍ଣ୍ଣିବାୟୁ ବିଚରି ଏ ଚରାଚର କାଠିକୁଟା ଘେନ ଦେଖାଏ ସୁନ୍ଦର ଦୃଶ୍ୟ ।" ପୁରୁଷୋତ୍ତମ ଦେବଙ୍କ ସଂଳାପରେ 'କାଠିକୁଟା'ର ପ୍ରୟୋଗର ଅସଙ୍ଗତି ଯେ କେହି ଅନୁଭବ କରେ । ମାତ୍ର ଏଭଳି ସ୍ଥଳବିଶେଷରେ ସଂଳାପଗତ ବିକୃତିର କୁପ୍ରଭାବ

ଚସେତେ ଖାବ୍ର ନୁହେଁ । ସାମୂହିକଭାବେ ନାଟକରେ ସଳାପର ଦୁର୍ବଳତାର ଅନ୍ୟ କାରଣ ରହିଛି । ଉପର୍ଯ୍ୟୁକ୍ତ ସଳାପକୁ ମୂଳ ଅଂଶ ସହିତ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଉ :—

"ମନ୍ତ୍ରୀବର ଧୀରପ୍ରଜ୍ଞ ! ଆଜ୍ଞ କେତେଦିନେ
ପ୍ରବେଶ ହୋଇବ କହୋ ଚତୁର୍ମାସ୍ୟାକାଳ ?
ଗ୍ରୀଷ୍ମଣ ଅଶନିନାଦ, ବଜ୍ରର୍ଳ ଚମକ
କମ୍ପାଉଛି ଧରାଧାମ, ନିର୍ଘାତ ଉଠିତ
ପବନେ ପବନେ ସଦା, କେବେ ଘୃଷ୍ଟିବାୟୁ
ହରର ଏ ଚରାଚରେ କାଠିକୁଟା ଘେନି ।"

ପୁରୁଷୋତ୍ତମଦେବଙ୍କ ଏ ଆଦ୍ୟ କଥନର କାବ୍ୟାବେଗ ଯେ କ୍ଷୀଣ ତାହା ନିଶ୍ଚିତ ! ରାମଶଙ୍କରଙ୍କ ଉନ୍ନତ କାବ୍ୟଶକ୍ତି ଥିଲେ ହୁଏତ ନାଟକର ପ୍ରତ୍ୟେକ ସ୍ଥଳ ଆହୁରି ପ୍ରାଣବନ୍ତ ହୋଇପାରିଥାନ୍ତା । ମାତ୍ର ତହିଁର ଅଭାବରେ ନାଟକରେ ସଯୋଜିତ ସଙ୍ଗୀତ ସବୁର ପ୍ରଭାବ ଯେଉଁଳି ଲଘବ ହୁଏ ଅନ୍ୟ ଗଦ୍ୟଧର୍ମୀ ଅଂଶସବୁ ସେତେ ପ୍ରଭାବହୀନ ହେବାର କୌଣସି କାରଣ ନାହିଁ । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ, ଉପର୍ଯ୍ୟୁକ୍ତ ଅଂଶରେ ଥିବା ଭାଷାଗତ ଦୁର୍ବଳତା ସତ୍ତ୍ୱେ ନାଟକୀୟ ଗୁରୁଗମ୍ଭୀର ସ୍ୱର ମାଧ୍ୟମରେ ଅମିତ୍ରାକ୍ଷର ଛନ୍ଦଭୁକ୍ତ ଏଭଳି ଉଦାତ୍ତ ବକ୍ତବ୍ୟ ଯଥେଷ୍ଟ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ହୋଇ ପାରିଥାନ୍ତା । ମାତ୍ର ଏହି ଉଦ୍ଧୃତାଂଶରେ ରାଜକୀୟ ଚରିତ୍ର, ପରିବେଶ, ତଥା ନାଟକୀୟ ପ୍ରଭାବ ସୃଷ୍ଟି କରିବାର ଯାହାକିଛି ଶକ୍ତି ରହିଛି ତାହା ଠିକ୍ ପରେ ଆସିଥିବା ସଳାପହିଁ ବିନଷ୍ଟ କରେ । ପ୍ରଥମରୁ ବୀରରସ ଓ ଶୃଙ୍ଗାରରସ ଉପରେ ସମାନ ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଦେବାର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ-ନେଇ ରାମଶଙ୍କର ତାଙ୍କ ନାୟକ ମାଧ୍ୟମରେ ଯେଉଁ କୋମଳ ଆବେଗ ସୃଷ୍ଟି କରିବାର ଚେଷ୍ଟା କରନ୍ତି ତାହାର ନିଜସ୍ୱ ସାହିତ୍ୟିକ ଶକ୍ତିର ଅଭାବ ଉଲ୍ଲିଖିତ ଅଂଶର ଯାହାକିଛି ମଂଚୋପଯୋଗୀ ଗୁଣ ଅଛି ତାହାକୁ ମଧ୍ୟ ଖର୍ବ କରେ ।

"ମନ୍ତ୍ରିନ୍ ! ଏଇ ପ୍ରଶ୍ନ କରିବାର ଅର୍ଥ କି ? ପଦ୍ମାବତୀଙ୍କୁ
ଆମ୍ଭେ ଦେଖିପାରୁଁନା ତ ଦେଖିପାରୁ କାହାକୁ ?

କିନ୍ତୁ ସେଦିନ ଗଲାଣି । ସେ ଦୁର୍ଦ୍ଦଶା ମନରୁ ଏକା ବେଳକେ ଦୂରକରି ଦେଇଛୁଁ । ଏବେ ଆର୍ଯ୍ୟ ଯେଉଁ ଚିତ୍ରପଟ ବାହାର କରିଛନ୍ତି ତାହାକୁ ନିଜେ ଆଙ୍କିଛୁଁ । ଗତବର୍ଷ ରଥଯାତ୍ରା ବେଳେ ଯେଉଁଦିନ ପଦ୍ମାବତୀଙ୍କୁ ଏଠାରେ ପ୍ରଥମେ ଦେଖିଥିଲୁଁ ସେହିଦିନ ଏକାନ୍ତରେ ବସି ଆଙ୍କୁଥିଲୁଁ । ଆର୍ଯ୍ୟ ଆସି ପଛରୁ ଦେଖା-ଦେଲେ—" ଇତ୍ୟାଦି ।

ରାମଶଙ୍କର ଯଥେଷ୍ଟ ପ୍ରତିଭାବାନ୍ ଲେଖକ ହୋଇଥିଲେ ସମର୍ଥ ଭାଷାବିନ୍ୟାସ ମାଧ୍ୟମରେ ହୁଏତ ରାଜକୀୟ ଗାମ୍ଭୀର୍ଯ୍ୟର ସ୍ୱର ସହିତ କୋମଳ ଅନୁରାଗ ପ୍ରକାଶ କରୁଥିବା ସ୍ୱରକୁ ସଫଳରୂପେ ସଂଯୋଜିତ ଏବଂ ସଂବର୍ଦ୍ଧିତ କରି ନେଇଥାନ୍ତେ । ମାତ୍ର ଏକସଙ୍ଗରେ ଏକାଧିକ ମୁଖ୍ୟ ଆବେଦନ ସୃଷ୍ଟି କରିବାକୁ ଯିବାରୁ ପ୍ରତ୍ୟେକଟିର ଯାହାକିଛି ମଞ୍ଚମୂଲ୍ୟ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର, ସୀମିତ ଶକ୍ତିଥିଲା ଆମେ ନାଟକରେ ତାହାର କ୍ରମ ଅପନୋଦନ ଦେଖୁଁ । ଏହାଦ୍ୱାରା ନାଟ୍ୟକାର କୌଣସି ଚରିତ୍ରକୁ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣରୂପେ ସମଧର୍ମୀ, ଏକଦେଶୀୟ ସଂଳାପ ଦେବା ଉଚିତ ବୋଲି କୁହାଯାଉ ନାହିଁ । ଗୌଣରୂପେ ସ୍ଥଳବିଶେଷରେ ଅନ୍ୟ ଧରଣର ସଂଳାପ ଅଣାଗଲେ ତାହା ଚରିତ୍ରକୁ ଅଧିକ ସମୃଦ୍ଧ କରେ ଏବଂ ନାଟକର ମୁଖ୍ୟରସ ବା ଚରିତ୍ରର ମୂଳ ଆବେଦନ ପ୍ରକାଶରେ ବାଧା ସୃଷ୍ଟି କରେ ନାହିଁ । ମାତ୍ର ନାଟକର ସଂଳାପକୁ ଏକ ସଙ୍ଗରେ ଅନେକଥର ଗୋଟିଏ ଭାବ ବା ଶୈଳୀରୁ ଅପରଟି ଆଡ଼କୁ ପରିବର୍ତ୍ତିତ କରାଗଲେ ଦର୍ଶକ ମନରେ ତାହାର କୁପ୍ରଭାବ ଅବଶ୍ୟମ୍ଭାବୀ ହୁଏ । ଏଣୁ ସଂସ୍କୃତ ନାଟ୍ୟ ପରଂପରା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଚରିତ୍ରର ବକ୍ତବ୍ୟ ମାଧ୍ୟମରେ ତାହାର ବିଭିନ୍ନ ଗୁଣର ସୂଚନା ଆଣିବାବେଳେ ଅନୁପାତ ଉପରେ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦିଆଯାଏ । ଏ ଭାବରେ "ଅଭିଜ୍ଞାନମ୍ ଶାକୁନ୍ତଳମ୍" ନାଟକରେ ଦୁଷ୍ମନ୍ତ ଚରିତ୍ରର କେତେକ ସଂଳାପରେ ଥିବା ବୀରରସ ସେହି ଚରିତ୍ର ମାଧ୍ୟମରେ ପ୍ରକାଶିତ ହେଉଥିବା ଶୃଙ୍ଗାରରସକୁ ଗୌଣଭାବେ ରଖି ଆହୁରି ମନୋରମ, ଉଦ୍ଦୀପିତ କରିଛି । "କାଞ୍ଚିକାବେରୀ"ରେ ଉଭୟକୁ ମୁଖ୍ୟସ୍ଥାନ ଦେବାର ଯୋଜନା ହେତୁ ପାରସ୍ପରିକ ପ୍ରତିଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱିତାରେ ସଂଳାପର ଶକ୍ତି କଭଳି

ଲଘୁ ହୋଇଉଠେ ତାହାର ଚରମ ଉଦାହରଣ ସକାଶେ ଚତୁର୍ଥ ଅଙ୍କର ଆରମ୍ଭରେ ଥିବା ପୁରୁଷୋତ୍ତମ ଦେବଙ୍କ ଦୀର୍ଘ ସ୍ୱଗତୋକ୍ତିକୁ ଦେଖାଯାଇପାରେ । ଆରମ୍ଭରେ ଏହା ବାସ୍ତବିକ୍ ଖୁବ୍ ହୃଦୟସ୍ପର୍ଶୀ । ତାହା ମାଧ୍ୟମରେ ଜଣେ ବିଶିଷ୍ଟ ବୀରଚରିତ୍ରର ଏକ ପ୍ରାସଙ୍ଗିକ ମାନସିକ କ୍ଷୋଭ ବା କାତରତାର ଚିତ୍ରଣ ଖୁବ୍ ସଫଳ ହୋଇଛି ।

"ପତିତପାବନ ! ପତିତପାବନ ବାନାରେ କଳଂକ ଲାଗିବ
ବୋଲି କେଉଁ ମନ କି ସାହସରେ କହିପାରେ ?···ଇତ୍ୟାଦି

ଭକ୍ତ ପୁରୁଷୋତ୍ତମ ଦେବ, ବୀର ପୁରୁଷୋତ୍ତମ ଦେବ, ମହାନ୍ ଗଜପତି ନରେଶ ପୁରୁଷୋତ୍ତମ ଦେବଙ୍କର ଅଭିଭୂତ, କାତର ଅବସ୍ଥାର ରୂପାୟନରେ ସମସ୍ତ ସ୍ଥାମାୟୁ ବିଚ୍ୟୁତି ସତ୍ତ୍ୱେ ଦୀର୍ଘ ସ୍ୱଗତୋକ୍ତିର ସଂଚାଶକ୍ତି ବିପୁଳ ମନେହୁଏ । ମାତ୍ର ଠିକ୍ ପରେ ପରେ ପ୍ରେମିକ ପୁରୁଷୋତ୍ତମଙ୍କ ବିରହ କାତରତା ଚିତ୍ରଣ କରିବାରେ ନାଟ୍ୟକାର ଉତ୍ସୁକ ହୁଅନ୍ତି । ତାଙ୍କ ମୂଳ ଯୋଜନା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏହା ନିତାନ୍ତ ଆବଶ୍ୟକ ମଧ୍ୟ । ମାତ୍ର ସେଇ ସକାଶେ ବ୍ୟବହୃତ ସଂଳାପ କିଭଳି ପୂର୍ବର ଭାବାବେଗ ଓ ଗାମ୍ଭୀର୍ଯ୍ୟକୁ ସହସା ବିପର୍ଯ୍ୟସ୍ତ କରିଦିଏ ତାହା ଲକ୍ଷଣୀୟ—

"ଆହା ! କି ମଧୁର ସ୍ୱର ! କି ମଧୁର ତାନ !
ଏ ଅମୃତମୟୀ ସଙ୍ଗୀତନିର୍ଝର କେଉଁ ଉତ୍ସରୁ—ଆହା !
କେଉଁ ଚନ୍ଦ୍ରମା ହୃଦରୁ ପ୍ରବାହିତ ହେଲା ?·········
·········ମନ ଶାନ୍ତ ହୋ, ଆପଣାକୁ ଆପେ
ଚହ୍ଲିପାରି ଭିନ୍ନ ହୋଇଥା······ ··" ଇତ୍ୟାଦି ।

ଏହିଭଳି ସାମାନ୍ୟ ଅନୁଶୀଳନରୁ ଏହା ସ୍ୱତଃ ସ୍ପଷ୍ଟ ହେବଯେ ସଂସ୍କୃତ ନାଟ୍ୟାଦର୍ଶର ଦୃଷ୍ଟିକୋଣରୁ ଏହି ନାଟକର ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣ, ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି, ସଂଳାପ ବିନ୍ୟାସ ପ୍ରଭୃତି ସବୁ କଥିରେ ଯାହାକିଛି ସମାଧିକ ତ୍ରୁଟି ବା ଶିଥିଳତା ଆମର ଦୃଷ୍ଟିଗୋଚର ହୁଏ ତାହାର ମୁଖ୍ୟ କାରଣ ହେଉଛି

ଏଥିରେ ଏକାଧିକ ରସର ଏକତ୍ର ସମାହାର ଓ ପ୍ରତ୍ୟେକଟି ଉପରେ ସମପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଦେଇ ସେସବୁକୁ ସୁସଂଯୋଜିତ କରିବାର ଅସମର୍ଥ ପ୍ରଚେଷ୍ଟା ।

'କାଞ୍ଚିକାବେରୀ'ର ବସ୍ତୁବସ୍ତୁକୁ ସଂସ୍କୃତ ନାଟ୍ୟକାର ଯେଉଁଭଳି ବ୍ୟବହାର କରିଥାନ୍ତେ ତାହା ଏହା ସହିତ ତୁଳନୀୟ । ଭାସଙ୍କର 'ପ୍ରତିଜ୍ଞାଯୌଗନ୍ଧରାୟଣମ୍' ଓ 'ସ୍ୱପ୍ନବାସବଦତ୍ତମ୍' ନାଟକ ଯୁଗଳରୁ ସହଜେ ଅନୁମେୟ । ଉଭୟ ନାଟକର କେନ୍ଦ୍ରସ୍ଥଳରେ ରହିଛନ୍ତି ପୁରୁଷୋତ୍ତମ ଦେବଙ୍କ ସଂଗେ ଅନେକ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ତୁଳନୀୟ ଏବଂ ତାଙ୍କପରି ମିଥ୍ ସ୍ତରକୁ ଉନ୍ନୀତ ହୋଇଥିବା ପ୍ରଖ୍ୟାତ ଐତିହାସିକ ଚରିତ୍ର ଉଦୟନ । ପ୍ରତିବେଶୀ ଶତ୍ରୁରାଜା ମହାସେନ ପ୍ରଦ୍ୟୋତଙ୍କ ସଙ୍ଗେ ରାଜନୈତିକ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ସଂପର୍କିତ ବୀରରସ ଓ ତତ୍ସଙ୍ଗରେ ସଂଶ୍ଳିଷ୍ଟ ଥାଇ ଉଦୟନଙ୍କ ପ୍ରେମକାହାଣୀ ସଂପର୍କିତ ଶୃଙ୍ଗାରରସ ଉଭୟ ନାଟକର ବିଷୟବସ୍ତୁ । ପରସ୍ପରର ପରିପୂରକ ସେଇ ନାଟକ ଦୁଇଟିରେ କେତେଜଣ ସାଧାରଣ ମୁଖ୍ୟପାତ୍ର ସଙ୍ଗେ ଅନ୍ୟ ଚରିତ୍ରମାନଙ୍କର ସମାହାର କରି ନାଟ୍ୟକାର ପ୍ରତ୍ୟେକଟିରେ ଗୋଟିଏଲେଖାଏଁ ମୁଖ୍ୟରସକୁ ଘନୀଭୂତ କରିଥିବାରୁ ନାଟ୍ୟ ଆବେଦନ ଶୃଙ୍ଖଳିତ, ସୁବିନ୍ୟସ୍ତ ହୋଇପାରିଛି । ପ୍ରତିଜ୍ଞା ନାଟକରେ ମନ୍ତ୍ରୀ ଯୌଗନ୍ଧରାୟଣଙ୍କ ମଂଚରେ ଅଗ୍ରାଧିକାର ଦେଇ ଉଦୟନଙ୍କର ପ୍ରେମକାହାଣୀକୁ ଅଧିକତର ଅନ୍ତରାଳରେ ସୁସଂଯୋଜିତ କରି ଭାସ ବୀରରସର ପର୍ଯ୍ୟାପ୍ତ ରୂପାୟନ କରିଛନ୍ତି । ପୁଣି 'ସ୍ୱପ୍ନବାସବଦତ୍ତମ୍' ନାଟକରେ ଯୌଗନ୍ଧରାୟଣଙ୍କ ରାଜନୈତିକ ଯୋଜନାକୁ ବିଷୟବସ୍ତୁର ପ୍ରଧାନ "କାରଣ" ରୂପେ ସର୍ବଥା ସୂଚିତ କରି 'ଉଭୟବ'ର ପରିସ୍ଥିତିକୁ ମୁଖ୍ୟତଃ ଚିତ୍ରିତ କରିଛନ୍ତି ଏବଂ ତାହାକୁ ଶୃଙ୍ଗାରରସର ଏକ ଅତି ଉଚ୍ଚକୋଟୀର ନାଟକ ରୂପେ ଗଠନ କରିଛନ୍ତି । ଏହି ସୃଷ୍ଟିର ପଶ୍ଚାତ୍‌ପଟରେ 'କାଞ୍ଚିକାବେରୀ'କୁ ବିଚାର କଲେ ରାମଶଙ୍କର ସଂସ୍କୃତ ନାଟକର ମୂଳଗୁଣ ପ୍ରତି ଉଦାସୀନ ରହିବାରୁ ତାଙ୍କ ନାଟକର ଗଠନ ସୌଷ୍ଠବ ଅବକ୍ଷୟିତ ହୋଇଥିବା ପ୍ରମାଣିତ ହୁଏ । ନାଟକରେ ସୂଚନା ମାରଫତ ମଧ୍ୟ ବକ୍ତବ୍ୟ ଭଲ ପ୍ରକାଶମୟ ହୋଇପାରେ ତାହା ରାମଶଙ୍କର ଯଥେଷ୍ଟ ବୁଝିପାରିଥିବା ମନେହୁଏ ନାହିଁ ।

ପ୍ରକୃତ ପକ୍ଷରେ ରାମଶଙ୍କର ସଂସ୍କୃତ ନାଟ୍ୟପରଂପରା ଉପରେ ବିଶେଷ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଇ ନ ଥିଲେ । ବର୍ଣ୍ଣିତ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ସେହି ପରଂପରାର ବିରୁଦ୍ଧାଚରଣ କଲାବେଳେ ସେ ନିଃଶଙ୍କ ରହିବାର କାରଣ ହେଉଛି ଇଂରାଜୀ ନାଟକର ଗଠନ ପଦ୍ଧତି ପ୍ରତି ଗଭୀର ବିଶ୍ୱାସ ଏବଂ ଆନୁଗତ୍ୟ ଥିଲା । ଗିରିଜାଶଙ୍କରଙ୍କ ମତାନୁସାରେ ଇଂରାଜୀ ନାଟକ କହିଲେ ଏହି ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ମୁଖ୍ୟତଃ ସେକ୍ସପୀଅରଙ୍କ ନାଟକାବଳୀକୁ ବୁଝାଯିବ । ରାମଶଙ୍କରଙ୍କ ସମକାଳୀନ କଲେଜ ଶିକ୍ଷାରେ ତଥା ସାମାଜିକ ଜୀବନରେ ସେକ୍ସପୀଅରଙ୍କ ନାଟକର ଆଦର ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏହି ମତ ଯଥାର୍ଥ ଅଟେ । ଏହି ନାଟକର ଆଦର୍ଶରେ ଅନୁପ୍ରାଣିତ ହୋଇ ରାମଶଙ୍କର "କାଞ୍ଚିକାବେରୀ"ରେ ଏକ ସଙ୍ଗରେ ଏକାଧିକ ରସ ବା ବିଷୟବସ୍ତୁ ସନ୍ନିବେଶିତ କରିଥିବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ସେକ୍ସପୀଅରୀୟ ନାଟକର ଗଠନ ପ୍ରଣାଳୀରେ ଅନେକ ଗୁଡ଼ିଏ ପ୍ଲଟ୍ ଏବଂ ରସର ଏକତ୍ରୀକରଣ ଏକ ମୁଖ୍ୟ ଗୁଣ ଅଟେ । ମାତ୍ର ଏହା ମନେ ରଖିବାକୁ ହେବ ଯେ ସେହି ନାଟକରେ ମଧ୍ୟ ମୁଖ୍ୟ ବିଷୟବସ୍ତୁ ଓ ସହକାରୀ ବିଷୟବସ୍ତୁ ସବୁର ଚିତ୍ରଣରେ ଯଥୋଚିତ ଭାରସାମ୍ୟ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରାଯାଇ ଥାଏ ।

ସେକ୍ସପୀଅରୀୟ ନାଟ୍ୟ ପରମ୍ପରା ଦୃଷ୍ଟିରୁ 'କାଞ୍ଚିକାବେରୀ'କୁ ବର୍ତ୍ତମାନ ବିଚାର କରାଯାଉ । ସଂସ୍କୃତ ନାଟକ ଅପେକ୍ଷା ସେହି ଇଂରାଜୀ ନାଟକର ରୂପାୟନ ଅଧିକତର ବାସ୍ତବବାଦୀ । ବାସ୍ତବ ଓ ସ୍ୱପ୍ନ, ଲୌକିକ ଓ ଅଲୌକିକ, ପାରମ୍ପରିକ ଏବଂ ଆଧୁନିକ, ସାଧାରଣ ଓ ରାଜକୀୟ—ଏଭଳି ମାନବଜୀବନର ବିଭିନ୍ନ ଅବସ୍ଥା ଓ ସ୍ତରକୁ ରୂପାୟିତ କରିବାକୁ ଯାଇ ଅନେକ ଚରିତ୍ର ଓ ରସର ସମାହାରରେ ସେକ୍ସପୀଅରୀୟ ନାଟ୍ୟ-କୃତି ବିଭିନ୍ନତାର ପ୍ରାଚୁର୍ଯ୍ୟରେ ଅତୁଳନୀୟ ଗୌରବ ହାସଲ କରିଛି । ମାତ୍ର ଏ ସବୁକିଛିର ଚିତ୍ରଣବେଳେ ତାହା ସର୍ବଦା ମୂଳ ବାସ୍ତବଜୀବନର ଦୃଷ୍ଟିକୋଣକୁ ଅଙ୍ଗାଙ୍ଗୀଭାବେ ଜଡ଼ିତ କରିରଖିଛି । ତାଙ୍କର Romance ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକରେ ସୁଦ୍ଧା ଏକ ନିଛକ ବାସ୍ତବବାଦୀ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ ସର୍ବଥା ସଂଯୋଜିତ ରହିଥାଏ । ଏହା ସହିତ ନିବିଡ଼ଭାବେ ସଂଶ୍ଳିଷ୍ଟ ହୋଇ ତାଙ୍କ ନାଟକର ପ୍ରାଣକେନ୍ଦ୍ର ରୂପେ ରହିଛି ମାନବିକତାର ଆବେଦନ । ସେଥିରେ ବିଭିନ୍ନ ଚରିତ୍ର, ରସ ଓ ପରିବେଶର ଏକତ୍ର ସମାବେଶର

ପ୍ରଧାନ କାରଣ ହେଉଛି ସମଗ୍ର ଓ ସାମୂହିକ ଭାବେ ମାନବ ଜୀବନର ନିବିଡ଼ ଚିତ୍ରଣ ସହାରେ ମାନବଧର୍ମିତାର ଆବେଗଜନିତ ଅବିରତ ପ୍ରୟାସ । ଜୀବନ ପ୍ରତି ରହିଥିବା ବିଭିନ୍ନ ମାନବୀୟ, ଭୌତିକ ଦୃଷ୍ଟି-କୋଣର ପରସ୍ପର ନିବଦ୍ଧ ଜଟିଳତାକୁ କୌଣସି ବିଶିଷ୍ଟ ଧାର୍ମିକ ବା ତାତ୍ତ୍ୱିକ ଆଦର୍ଶର ସ୍ୱୀକୃତି ବଳରେ ସରଳ କରି ଦିଆଯାଇ ତତ୍ପୂର୍ବ ପୁରାତନ ଗ୍ରୀକ୍ ଓ ଭାରତୀୟ ନାଟ୍ୟକଳାରେ ଚରିତ, ବିଷୟବସ୍ତୁ ପ୍ରଭୃତିର ସୁଶୃଙ୍ଖଳିତ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ବ୍ୟବହାରର, ଦୃଢ଼ ଅନୁଶାସନ ବଢ଼ାଯାଇଥିଲା । ସଭ୍ୟତାର ବିବର୍ତ୍ତନ କ୍ରମେ ରେନେସାଁ କାଳରେ ସମାଜ ଜୀବନ ଓ ବ୍ୟକ୍ତି ଚେତନା ଅଧିକ ଜଟିଳ ହେବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ବିଭିନ୍ନ ଆଦର୍ଶ ସବୁ ପ୍ରସାର ଲାଭ କରି ତତ୍କାଳୀନ ଜୀବନଯାତ୍ରାରେ ବିପୁଳ ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ଆଣିଥିଲା । ଏହି ସମୟରେ ମାନବଧର୍ମିତାର ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ଆଦର୍ଶ ବିଶେଷ ବିକଶିତ ଓ ପରିବ୍ୟାପ୍ତ ହୋଇ ଉଠିଥିଲା । ସେହି ମାନବଧର୍ମିତା ଆବେଗର ଉଦ୍ଦୀପନା ନେଇ ସେକ୍ସପୀଅର ଜୀବନର ବିଭିନ୍ନତା, ଜଟିଳତା, ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ଓ ସମସ୍ତ ନୂତନତାର ରୂପାୟନ ପ୍ରତି ଆକର୍ଷିତ ହୋଇଥିଲେ । ଆହୁରି ମଧ୍ୟ ସେକ୍ସପୀଅରୀୟ ପ୍ରେକ୍ଷାଳୟରେ ସମାଜର ସମସ୍ତ ଶ୍ରେଣୀର ଦର୍ଶକଙ୍କ ଏକକାଳୀନ ଚିତ୍ତବିନୋଦନ ସହାରେ ବିଭିନ୍ନ ଗୁଣର ରୂପାୟନ ଆବଶ୍ୟକ ହୋଇଥିଲା । ଏହିସବୁ କାରଣରୁ ବହୁବିଧତ୍ୱ ଥିଲା ତାଙ୍କ ନାଟକର ମୁଖ୍ୟଧର୍ମ ।

ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଶେଷଭାଗ ଓଡ଼ିଆ ଜାତି ଓ ଭାଷାର ରେନେସାଁ କାଳ ଅଟେ । ଏଲିଜାବେଥୀୟ କାଳର ସମତୁଲ୍ୟ ସାମାଜିକ ଓ ମାନବୀୟ ଆଦର୍ଶର ପରିପ୍ରସାର ହେତୁ ରାମଶଙ୍କର ମଧ୍ୟ ସେକ୍ସପୀଅରୀୟ ନାଟକର ବହୁବିଧତ୍ୱ ଅନୁକରଣ କରିବା ନିତାନ୍ତ ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ ଅଟେ । ସେହି ଅନୁକରଣର ଅନେକ ଚିହ୍ନ ଆମେ 'କାଂଚି-କାବେରୀ'ରେ ପାଉଁ । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ, ନାଟକର ପ୍ରଥମ ଅଙ୍କ ଦ୍ୱିତୀୟ ଦୃଶ୍ୟ ଏବଂ ତୃତୀୟ ଅଙ୍କ ପ୍ରଥମ ଦୃଶ୍ୟରେ ସାଧାରଣ ସ୍ତରର ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ବା ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ଚିତ୍ରଣରେ ମନୋଜ୍ଞ ପ୍ରତିଶ୍ରୁତି ରହିଛି । ଯେଉଁଳି ରାଜ-ଚରିତ୍ରର ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ବା ଘରୋଇ ପ୍ରକାଶ ଏବଂ ଦରବାରୀ ବ୍ୟବହାର

ମଧ୍ୟରେ ବିଭିନ୍ନତା ଆଣିବାର ଚେଷ୍ଟା ଆମେ ଦେଖୁ । ମାଣିକା ଗୋପାଳୁଣୀ ଠାରୁ ଆରମ୍ଭ କରି ବୈଷ୍ଣବୀ ଭଦ୍ର ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ବିଭିନ୍ନ ଚରିତ୍ରର ସମାହାରରେ ବିଭିନ୍ନ ଗୁଣର ନାଟକୀୟତା ସୃଷ୍ଟି କରିବାର ପ୍ରୟାସ ସ୍ପଷ୍ଟ । ମଞ୍ଚକଥନରେ ମଧ୍ୟ ବିଭିନ୍ନ ଶୈଳୀ ବା ସ୍ତରର ଗଦ୍ୟ ଓ ପଦ୍ୟର ବ୍ୟବହାର ସମାବିଷ୍ଟ ହୋଇଛି । ମାତ୍ର ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ନାଟ୍ୟାଦର୍ଶ ପ୍ରୟୋଗ କରିବାର ଏଭଳି ଅନେକ ସୂଚନା ରହିଥିଲେ ସୁଦ୍ଧା ସେହି ପ୍ରଚେଷ୍ଟାରେ 'କାଞ୍ଚକାବେରୀ' ସାମୁହିକ ଭାବେ ସଫଳତା ହାସଲ କରି ପାରିନାହିଁ । ସେକସପୀଅରୀୟ ନାଟକର ବାସ୍ତବଜୀବନ ସଙ୍ଗେ ଥିବା ଘନିଷ୍ଠ ସମ୍ପର୍କ 'କାଞ୍ଚକାବେରୀ'ରେ କେବଳ ଠାଏ ଠାଏ ମିଳେ । ତାହାର ନିବିଡ଼, ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ଆବେଦନ ଅପେକ୍ଷାକୃତ ସାମାନ୍ୟ । ସେଭଳି ଯାହାକିଛି ପ୍ରଭାବ ତହିଁରେ ରହିଛି ତାହା ମଧ୍ୟ କେତେକ ଅଧିକତର ଭାବପ୍ରବଣ ଶୈଳୀର ସଂଯୋଜନା କାରଣରୁ ଦୁର୍ବଳ ହୋଇପଡ଼େ । ତୃତୀୟ ଅଙ୍କ ପ୍ରଥମ ଦୃଶ୍ୟର ଆଦ୍ୟ ଭାଗରେ ସହକାରୀ ଚରିତ୍ର ଶଶୀ ଓ ଓ ସୂର୍ଯ୍ୟଙ୍କ କଥୋପକଥନରେ ସାଧାରଣ ସ୍ତରର ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀର ଅଭିବ୍ୟକ୍ତ ସୁନାଟକୀୟ ଅଟେ । ଏହାର ଏକ ସ୍ତରରେ ରହିଥିବା ହାସ୍ୟ-ରସାତ୍ମକ ଗୁଣ ଉପସ୍ଥିତ ପ୍ରସଙ୍ଗ ପ୍ରତି ସଖିଦ୍ୱୟଙ୍କର ପ୍ରତିକ୍ରିୟାକୁ ସ୍ୱାଭାବିକ ଓ ମନୋରମ ରୂପ ଦିଏ । ମାତ୍ର ପରେ ପରେ ଅତ୍ୟଧିକ କୃତ୍ରିମ ଭାବପ୍ରବଣତାର ସ୍ୱର ଆସି ଏହାକୁ ହଠାତ୍ ଅତିନାଟକୀୟତା ଆଡ଼କୁ ଟେଳିଦିଏ । ଘନ ଘନ ଅଶ୍ରୁସମ୍ବରଣ ଓ ବାରମ୍ବାର ମୂର୍ଚ୍ଛାପତନର ଦୃଶ୍ୟ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଅପାରଗତାରହିଁ ଚିହ୍ନ । ମୂର୍ଚ୍ଛାପତନର ଏଭଳି ବ୍ୟବହାର ରାମଶଙ୍କର ଅବଶ୍ୟ ସଂସ୍କୃତ ନାଟକରୁ ସଂଗ୍ରହ କରିଛନ୍ତି । ମାତ୍ର ଏକ ବିଶିଷ୍ଟ ଶୈଳୀଭୁକ୍ତ କାବ୍ୟନାଟକର ଅନ୍ତର୍ଗତ ମୂର୍ଚ୍ଛାପତନ ସେଥିରେ କୌଣସି ଅସ୍ୱାଭାବିକତା ବା ଅବାଞ୍ଛିତ ଅତିନାଟକୀୟତାର ଭାବ ମନକୁ ଆଣେ ନାହିଁ । ପକ୍ଷାନ୍ତରେ 'କାଂଚକାବେରୀ'ର ଉପସ୍ଥିତ କ୍ଷେତ୍ରରେ ସାଧାରଣ, ସ୍ୱାଭାବିକ ବାସ୍ତବଧର୍ମୀ ରୂପାୟନ ମଧ୍ୟରେ ତାହା ଯଥେଷ୍ଟ ଶୃଙ୍ଖଳିତ ନ ହେବାରୁ ଖୁବ୍ କଦାକାର ଜଣାପଡ଼େ । ସେଭଳି ନାଟକର ଅନ୍ୟ ବିଶିଷ୍ଟ ଚରିତ୍ର ପଦ୍ମାବତୀର ଅବତାରଣିକାକୁ ଆବେଗମୟ କରିବାକୁ ଯାଇ ନାଟ୍ୟକାର ତାକୁ ନିହାତି କୃତ୍ରିମ ଓ ଅସ୍ୱାଭାବିକ କରିପକାନ୍ତି—

"(ଧୀରସ୍ୱରେ) ଆହା ! କଏ-ଶଶୀ ?-ସୂର୍ଯ୍ୟ ?
ଲକ୍ଷ୍ମୀଟି ମୋର ! ମୋର ପ୍ରାଣର ଭଉଣୀ ! ମୋର
ଜୀବନର ସହ୍ୟ ! ଆହା ! ସେହିପରି ଦେବନ
କରୁଥାଅ—ବୁଢ଼ୀ ହୋଇ ଯୁଗେ ଯୁଗେ ବଂଚଥାଅ"
ଇତ୍ୟାଦି ।

ଯଦ୍ୟପି ଶାପଗ୍ରସ୍ତା ଶକୁନ୍ତଳାର ବିରହିଣୀ ଅବସ୍ଥା ଓ କୋମଳପ୍ରାଣା ଅଫିଲିଆର ଶୋକବିଧୂର ପ୍ରଳାପ, ଏ ଉଭୟ ହେଉଛନ୍ତି ଦୁଇଟି ଭିନ୍ନ ନାଟ୍ୟଧର୍ମିର ସମର୍ଥ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିର ଉଦାହରଣ । ପଦ୍ମାବତୀର ଉପସ୍ଥିତ ସଂଳାପରେ ଏ ଉଭୟ କୌଣସି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଶକ୍ତ ନାହିଁ । ପ୍ରଥମରେ, ତାହା ମୋଟେ ପାଦୋଚିତ ନୁହେଁ । ଦ୍ୱିତୀୟରେ, ସାଧାରଣ ସ୍ତରର ସ୍ୱାଭାବିକତା ବା ସମ୍ଭ୍ରାନ୍ତ ସ୍ତରର ଅତିନାଟକୀୟତା, ଉଭୟ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏହା ସମାନ ରୂପେ ଦୋଷାବହ ମନେହୁଏ । ନିବିଡ଼ ବାସ୍ତବବାଦିତାର ଅଭାବରେ ସେକ୍ସପୀଅରୀୟ ନାଟକର ପରମ୍ପରା ଦୃଷ୍ଟିରୁ 'କାଂଚିକାବେରୀ'ର ସ୍ଥାନ ସୂଚେଇବାରେ ଏଭଳି ଅନେକ ଉଦାହରଣ ମିଳିବ । ମାନବଧର୍ମିତାର ଆବେଦନ ସ୍ୱରୂପ ସେକ୍ସପୀଅରୀୟ ନାଟକର ଛତ୍ରେ ଛତ୍ରେ ରହିଛି ଗଭୀର ମନସ୍ତାତ୍ତ୍ୱିକ ଅବବୋଧ ଓ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି । ତାହାର ପ୍ରତିଟି ଚରିତ୍ରରେ ମିଳୁଥିବା ଅନ୍ତରଙ୍ଗ, ଜୀବନ୍ତ ପ୍ରକାଶ ବଦଳରେ 'କାଂଚିକାବେରୀ'ର ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣ ମାତ୍ର କେତେକ ସାଧାରଣ ବହିରଙ୍ଗର ସୂଚନାରେ ସୀମିତ । ଏହାର ପ୍ରାୟ ସମସ୍ତ ଚରିତ୍ରର ଅନ୍ତର ଭାବର ପ୍ରକାଶ କେବଳ ବକ୍ତବ୍ୟ ବା ଅସ୍ୱାଭାବିକ ଅନୁଭବର ଚିତ୍ରଣରେ ପର୍ଯ୍ୟବେଶିତ ଅଟେ । ମାନବ ମନର ନିଭୃତ ଅଞ୍ଚଳର ବାସ୍ତବତା ରୂପାୟନରେ ଅପାରଗତା 'କାଂଚିକାବେରୀ'କୁ ସେକ୍ସପୀଅରୀୟ ନାଟକର ମୂଳ ପରମ୍ପରାଠାରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ କରିଦେଇଛି ।

ଯାତ୍ରା, ସୁଆଙ୍ଗ, ପାଲା ପ୍ରଭୃତିର ଦେଶୀୟ ପରମ୍ପରା ଦୃଷ୍ଟିରୁ "କାଂଚିକାବେରୀ"ରେ ସାଧାରଣ ଚରିତ୍ର ସୃଷ୍ଟି ଓ ସେମାନଙ୍କ ମାଧ୍ୟମରେ ହାସ୍ୟରସ ପରିବେଷଣ କରିବାର ଅନେକ ସ୍ଥଳରେ ଚିହ୍ନ ଅଛି । କିନ୍ତୁ ଏହା ଆଧୁନିକ, ସାଂପ୍ରତିକ ଜୀବନ ଉପରେ ଆଧାରିତ ନ ହୋଇ

ମୁଖ୍ୟତଃ ସଂସ୍କୃତ ନାଟକର ବିଦୂଷକ ଚରିତ୍ରର ପାରମ୍ପରିକ ରୂପରେ ସୀମିତ । ବିଦୂଷକର ଖାଦ୍ୟଲୋଭ, ରସିକସୁଲଭ କଥୋପକଥନ, ଏପରିକି ତାର ହେଣ୍ଡି ମାରିବା ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସବୁ କାର୍ଯ୍ୟକୁ ନିହାତି କୃତ୍ରିମ ଭାବେ ରାମଶଙ୍କର ଖଞ୍ଜିଛନ୍ତି । ଏହାଛଡ଼ା ସାଧାରଣ ବାସ୍ତବ ଜୀବନକୁ କେନ୍ଦ୍ରକରି ଯାହାକିଛି ହାସ୍ୟରସ ସୃଷ୍ଟି କରିବାର ସାମାନ୍ୟ ଚେଷ୍ଟା ରହିଛି ତାହା ମଧ୍ୟ କୃତ୍ରିମ, ଆଦ୍ୟମ ସ୍ତରର—

"ନନାଏ ଆମର ଗୃଲ ଆଗେ—ଗୋବର ପାଣି ଗୁଣ୍ଡାଏ
ଖଆଇଦେବ ଆଜ"—(୨ୟ ଦୃଶ୍ୟ ଶେଷରେ)

ଅଲୌକିକତାର ସ୍ୱର ସଙ୍ଗେ ସାଧାରଣ ଜୀବନର ହାସ୍ୟଅଶ୍ରୁସିକ୍ତ ରୂପାୟନ ଗୁମ୍ଫିତ ହୋଇ ଯାହା ତାଙ୍କର ନାଟକକୁ ମନୋଜ୍ଞ ରୂପ ଦେଇଥାଏ । ସେକ୍ସପୀଅରୀୟ ନାଟକର ଏକ ସ୍ତରରେ ସେହି ପରମ୍ପରାର ଏକ ସଭ୍ୟ, ରୁଚିପୂର୍ଣ୍ଣ କଳା ପ୍ରାଣର ଅପୂର୍ବ ସ୍ଫୁରଣ ଅଟେ । ଅଲୌକିକତା, ଅତିବାସ୍ତବତା, ଅତିନାଟକୀୟତା ସହିତ ଘନିଷ୍ଠ ବାସ୍ତବତାର ସମର୍ଥ ସମାହାରହିଁ ସେହି ନାଟକର ଗୌରବ । 'କାଞ୍ଚି-କାବେରୀ'ରେ ସେହି ଧରଣର ପ୍ରଚେଷ୍ଟା ଅବଶ୍ୟ ରହିଛି । ମାତ୍ର ସୃଷ୍ଟିଶୀଳ ପ୍ରତିଭାର ସାମାନ୍ୟତା ହେତୁ ତାହାର ବଳିଷ୍ଠ ଓ ଜୀବନ୍ତ ରୂପାୟନ ସମ୍ଭବ ହୋଇନାହିଁ ।

ଯାତ୍ରା ବା ଲୀଳାର ପ୍ରଭାବରେ ରାମଶଙ୍କର ଏ ନାଟକରେ ଅନେକ-ଗୁଡ଼ାଏ ସଙ୍ଗୀତର ସଂଯୋଜନା କରିଛନ୍ତି । ହିନ୍ଦୁ ଷ୍ଟାର୍ ଗିରିଶ୍ରୀର ନାଟକ ମଧ୍ୟରେ ପ୍ରଚଳନ କରିଥିବାରୁ ସେ ଅଭିନନ୍ଦିତ ହେବା ଉଚିତ ବୋଲି ତାଙ୍କର ବିଶ୍ୱାସ ଥିଲା । ମାତ୍ର କବିତାକୁ ନାଟକର ମାଧ୍ୟମ କରିବା ଏବଂ ତହିଁରେ କେତେକ ସଙ୍ଗୀତ ଭର୍ତ୍ତି କରିବାରେ ମୌଳିକ ପାର୍ଥକ୍ୟ ରହିଛି । ସଙ୍ଗୀତର ସମାହାର ମୁଖ୍ୟତଃ ନାଟକକୁ ସ୍ଥଳବିଶେଷରେ ଅଧିକ ଆନନ୍ଦଦାୟୀ କରିଥାଏ । ପାଲା, ଲୀଳା ପ୍ରଭୃତିରେ ସାଙ୍ଗୀତିକତାର ପ୍ରାଚୁର୍ଯ୍ୟ ଆନନ୍ଦବିଧାନର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ମାତ୍ର ରଖେ । କିନ୍ତୁ ନାଟକରେ ଆହୁରି କିଛି ଗମ୍ଭୀର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ସଙ୍ଗେ ସଂଯୁକ୍ତ ହୋଇ ଆନନ୍ଦଦାନ ଏକ ଅଂଶରୂପେ ରହିଥାଏ । ଏଣୁ ସଙ୍ଗୀତର ସମାହାର କଲାବେଳେ ନାଟ୍ୟକାର

ସେହି ସ୍ଥଳରେ ନାଟକକୁ ଅଧିକ କାବ୍ୟ ଶକ୍ତିରେ ଦୀପ୍ତ କରିବାର ଆଶା କରାଯାଏ । ସେକ୍‌ସପୀଅରୀୟ ନାଟକରେ foolର ଚରିତ୍ରରେ ମଧ୍ୟ ଯେଉଁ-ସବୁ ସଙ୍ଗୀତ ସଂଯୋଜିତ ହୋଇଛି ତାହାର ପ୍ରଚଣ୍ଡ ନାଟକୀୟ ଶକ୍ତି ସୁବିଦିତ । କିନ୍ତୁ 'କାଞ୍ଚିକାବେରୀ'ର ସଙ୍ଗୀତ, ଯାହାକି ଲିରିକ୍ ଭାବେ ନଗଣ୍ୟ, ପ୍ରତି ସ୍ଥଳରେ କୌଣସି ବିଶେଷ ନାଟକୀୟ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ନେଇ ରଚିତ ହୋଇଛି କି ? ଭଦ୍ରା ଚରିତ୍ରରେ ତାହା ଏକ ଉପଯୁକ୍ତ ନାଟକୀୟ ଅଂଶ । କାରଣ, ଭକ୍ତିରସର ଉଚ୍ଛ୍ୱାସରେ ଉନ୍ମାଦିନୀ ବୈଷ୍ଣବୀ ଚରିତ୍ର ପାଇଁ ସଙ୍ଗୀତ ଏକ ଗ୍ରହଣୀୟ ନାଟକୀୟ ମାଧ୍ୟମ । ସେହି କାରଣରୁ ଭଦ୍ରାର କେତେକ ଗୀତ ଏକ ପକ୍ଷରେ ରାଧାକୃଷ୍ଣ ଚରିତର ଅଂଶବିଶେଷ ହୋଇ ପ୍ରକାରାନ୍ତରେ ପଦ୍ମାର ଅନ୍ତର ଭାବକୁ ସୂଚିତ କରି ମନୋଜ୍ଞ ନାଟକୀୟତା ହାସଲ କରିଛି । ରାମଶଙ୍କରଙ୍କ ନିଜସ୍ୱ କବିପ୍ରତିଭା ଥିଲେ ସେସବୁ ସ୍ଥଳ ଯେ ଆହୁରି ଅଧିକ ହୃଦୟସ୍ପର୍ଶୀ ହୋଇଥାନ୍ତା ତହିଁରେ ସନ୍ଦେହ ନାହିଁ । ଅନ୍ୟପକ୍ଷରେ ଅନେକ ସ୍ଥଳରେ ସଙ୍ଗୀତ ଭର୍ତ୍ତିକରିବାର କୃତ୍ରିମ ପ୍ରୟାସ ହେତୁ ନାଟକୀୟତା ବିପର୍ଯ୍ୟସ୍ତ ମଧ୍ୟ ହୋଇଛି । "କି ସୁଖେ ଫେଡ଼ିବି ଭଦ୍ରେ" ଏହାର ଏକ ଉଦାହରଣ । ଏହି ସ୍ଥଳରେ ପଦ୍ମାର ସାଙ୍ଗୀତିକତା କରୁଣରସ ବଦଳରେ ହାସ୍ୟରସ ହିଁ ଉଦ୍ରେକ କରେ । ଯାତ୍ରା ବା ଲୀଳାରେ ପ୍ରତ୍ୟେକ ଚରିତ୍ର ପ୍ରାୟ ପ୍ରତ୍ୟେକ ସ୍ଥଳରେ ସଙ୍ଗୀତର ବ୍ୟବହାର କରିବା ପରମ୍ପରାସିଦ୍ଧ । ମାତ୍ର ରାମଶଙ୍କରଙ୍କ ନିର୍ବାଚିତ ନାଟ୍ୟରୀତି ଭିନ୍ନ । ସେଠି ସିଧାସଳଖ ଅପେରାର ରୀତି ଆଣି ଭର୍ତ୍ତି କଲେ "ନାଟକର ଗଠନଶୈଳୀ ଏବଂ ତାହାର ପ୍ରଭାବ ବାଧାପ୍ରାପ୍ତ ହେବା ସ୍ୱାଭାବିକ ।

ଏଣୁ ତିନୋଟି ବିଶିଷ୍ଟ ନାଟ୍ୟରୀତିର ସଚେତନ ଦାୟାଦ ଭାବେ ରାମଶଙ୍କର ଯେଉଁ ନାଟକ ରଚନା କଲେ ସେ ମଧ୍ୟରୁ କୌଣସିଟିର ମୂଲ୍ୟଗୁଣ ବା ଅନ୍ତର୍ନିହିତ ଶକ୍ତିକୁ ସମର୍ଥ ଭାବେ ନିଜସ୍ୱ କରିବାର ପ୍ରମାଣ ତାହା ଆମକୁ ଦିଏ ନାହିଁ । କେତେକ ବାହ୍ୟ ଗଠନ ପ୍ରଣାଳୀ ବା ଆଙ୍ଗିକରେ ହିଁ ତାଙ୍କର ଦୃଷ୍ଟି ନିବଦ୍ଧ ରହିଥିବା ମନେହୁଏ । ଏବଂ ଠିକ୍ ସେହି କାରଣରୁ ନାଟ୍ୟକାର ଜୀବନର ପରିଣତ ବୟସରେ ତାଙ୍କ ଅନ୍ୟ ନାଟକରେ ଅପେକ୍ଷାକୃତ ଅଧିକ ବଳିଷ୍ଠତା ଆସେ ନାହିଁ । ପୌରାଣିକ,

ଐତିହାସିକ ଓ ସାମାଜିକ ପ୍ରତିଟି ବିଷୟରେ ନିଜର ଅବଦାନ ଦେବାକୁ ରାମଶଙ୍କର ସ ହିସିକ ଭାବେ ଆଗେଇଛନ୍ତି । ମାତ୍ର ସବୁ କ୍ଷେତ୍ରରେ ତାଙ୍କର ନାଟ୍ୟଶୈଳୀ ସମାନ ଧରଣର । ବରଂ ପରକାଳର ନାଟକକୁ ମତବାଦିତା ବା ପ୍ରଗ୍ଭରଧର୍ମିତାର ଆୟୁଧ ଭାବେ ଗ୍ରହଣ କରି ସଂଳାପକୁ ଦୀର୍ଘ ଅନାଟକୋଚିତ ଆଲୋଚନାରେ ଭାରାକ୍ରାନ୍ତ କରିଥିବାରୁ ସେ ସବୁଠାରୁ "କାଞ୍ଚନାବେଣୀ" ଅପେକ୍ଷାକୃତ ଅଧିକ ନାଟକୀୟତା ହାସଲ କରିଛି । ଅନୁଭୂତି କ୍ରମେ ଅଧିକ ସଂଯତ, ଶୃଙ୍ଖଳିତ ନାଟ୍ୟବିଧାନ କରିବା-ସ୍ଥଳେ ରାମଶଙ୍କର ସାଧାରଣ ଅନୁପ୍ରାତ ଗୁଣ ପ୍ରତି ମଧ୍ୟ କ୍ରମେ ଅନ୍ୟମନସ୍କ ହୋଇ ଉଠିଥିବା ମନେହୁଏ । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ ତାଙ୍କ ପରବର୍ତ୍ତୀ ନାଟକ ସବୁରେ ସଂଳାପକୁ କଥିତ ଭାଷାର ନିକଟତର କରି ସୁନାଟକୀୟ କରିବାକୁ ଯିବାବେଳେ ଅତ୍ୟଧିକ ପରିମାଣରେ ତିଗ ଏବଂ mannerism ର ବ୍ୟବହାର କରି ବରଂ ଆହୁରି ଅନାଟକୋଚିତ କରି ପକାଇଛନ୍ତି । ସଂକ୍ଷିପ୍ତ, ନାଟକୀୟ କଥୋପକଥନ, ଯାହାକି ଆଙ୍ଗିକ ମଧ୍ୟରେହିଁ ନିଜର ପୂର୍ଣ୍ଣତା ପାଇବାର ଅପେକ୍ଷା ରଖେ, ଯେଉଁ ସଂଳାପ ଅଳ୍ପ ଶବ୍ଦ ବ୍ୟବହାରରେ ଅଧିକ ପ୍ରକାଶ କରେ, ସେପରି ନାଟ୍ୟସୁଲଭ ସଫଳତା ଠାରୁ ରାମଶଙ୍କର କ୍ରମେ ଅଧିକ ଦୂରେଇ ଯାଇଛନ୍ତି । ଠିକ୍ ସେଇଭଳି, ମଞ୍ଚରେ କଥୋପକଥନ ବା ଘଟନା ବିନ୍ୟାସ କ୍ରମେ ଦର୍ଶକ ଯାହା କିଛି ଅନୁମାନ କରେ, ମାତ୍ର ସେତିକରେ ତାଙ୍କ ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣକୁ ସେ ସୀମିତ କରି ଦିଅନ୍ତି । ନାଟକର ଅଗ୍ରଗତି ସହିତ ତାଙ୍କର ପର ନାଟକ ସବୁରେ କୌଣସି ଚରିତ୍ରର ଗମ୍ଭୀର, ଜଟିଳ ସ୍ୱରୂପର ଉଦ୍‌ଘାଟନ ବା କ୍ରମ ସମ୍ପ୍ରସାରଣର କିଛି ସମ୍ପର୍କ ନାହିଁ । ଚରିତ୍ର କାହାଣୀର ଅଙ୍ଗମାତ୍ର ନାଟକ କଥାବସ୍ତୁର କେତୋଟି ପର୍ଯ୍ୟାୟ କ୍ରମେ ଦୃଶ୍ୟଭୁକ୍ତ ଚିତ୍ର ମାତ୍ର । ଏଣୁ ପ୍ରତି ଦୃଶ୍ୟରେ ଯୋଜନାବଦ୍ଧ, ନାଟକୀୟ ସମ୍ପ୍ରସାରଣ ଏବଂ କେବଳ କଥା ବସ୍ତୁର ଅଗ୍ରଗତିରେ ରହିଥିବା ପାର୍ଥକ୍ୟ ମଧ୍ୟ ରାମଶଙ୍କରଙ୍କ ବିଶେଷ ହୃଦ୍‌ବୋଧ ହୋଇଥିବା ମନେ ହୁଏ ନାହିଁ । ସେ ମଞ୍ଚପରିଚାଳନା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଅତି କଷ୍ଟସାଧ୍ୟ ଓ ଅସ୍ୱାଭାବିକ ଦୃଶ୍ୟ ସବୁର ସଂଯୋଜନା କରିଥିବାରୁ ନାଟକ ସୃଷ୍ଟି ଅପେକ୍ଷା ବିସ୍ମୟକର ଘଟଣାର ଅବତାରଣ ଉପରେ କ୍ରମେ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେଉଥିବା ଜଣାପଡ଼େ ।

ଏକ କଥାରେ କହିବାକୁ ଗଲେ, ପ୍ରତିଭାବନ୍ତ ନାଟକୀୟ କଳ୍ପନା ଓ ଗଭୀର ନାଟ୍ୟାବେଗର ଦାରିଦ୍ର୍ୟ ସାଙ୍ଗକୁ କୌଣସି ପରମ୍ପରାର ଶୃଙ୍ଖଳିତ ଓ ବଳିଷ୍ଠ ବ୍ୟବହାରର ଅଭାବରେ ତାଙ୍କ ନାଟ୍ୟସୃଷ୍ଟି ସର୍ବକାଳୀନ ଗୌରବ ଓ ଗୁରୁତ୍ୱର ଅଧିକାରୀ ହୋଇପାରିନାହିଁ, ଏହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ସମସ୍ତଙ୍କର ସ୍ୱୀକୃତି ପାଇବା କଷ୍ଟକର ମନେହୁଏ ।



ପୌରାଣିକ ନାଟକ ଓ ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାରଙ୍କର ମାନବଧର୍ମିତା

ପୃଥିବୀର ସମସ୍ତ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟର ବିବର୍ଦ୍ଧନ ଇତିହାସରେ ପୌରାଣିକ ଆବେଦନ ଏକ ଅତ୍ୟନ୍ତ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ମୌଳିକ ବିଷୟ ରୂପେ ପରିଲକ୍ଷିତ ହୋଇଛି । ଭାରତରେ ହୁଏତ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ ଦେଶ ଭଳି ଏ ସାହିତ୍ୟ ଧର୍ମ ପୀଠକୁ ଆଶ୍ରୟ କରି ଗଠିତ ହୋଇ ନ ଥିଲା । କିନ୍ତୁ ମାନବ ମନରେ ଧର୍ମଚିନ୍ତା ଏବଂ ସମାଜରେ ଧର୍ମଗୁରୁର ଅଖଣ୍ଡ ପ୍ରଭାବ ଥିବା କାଳରେ ନାଟକ-ସାହିତ୍ୟର ପ୍ରଥମ ବିକାଶ ହୋଇଥିବାରୁ ଧର୍ମ-ଭାବାପନ୍ନ ବା ନୀତି-ପ୍ରଧାନ ନାଟକ ହିଁ ସେ କାଳରେ ରଚିତ ହେବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ପୁରୋହିତ-ପ୍ରଧାନ ସମାଜର ଅପର ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ଆସେ ଶାସକ-ପ୍ରଧାନ ସମାଜ ଏବଂ ତତ୍ ସଙ୍ଗେ ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ ଦରବାରୀ ସାହିତ୍ୟ । ନାଟକରେ ଏହାର ପ୍ରଭାବ ଆସେ ଐତିହାସିକ କଥାବସ୍ତୁ ଓ ଦରବାରୀ ସଂଳାପ ତଥା କର୍ତ୍ତବ୍ୟର ଆଦର୍ଶ ରୂପାୟନ ମାଧ୍ୟମରେ । ପୌରାଣିକ ନାଟକର ନୀତିସର୍ବସ୍ୱତା ପ୍ରଭାବକୁ ମାର୍ଜିତ ରୂପେ ରକ୍ଷାକରି ଏ ନାଟକ କ୍ରମଶଃ ଅଦୃଷ୍ଟ ଶକ୍ତିର ହସ୍ତକ୍ଷେପକୁ ଦୂରେଇ ଦିଏ । ତଥାପି ବାସ୍ତବଧର୍ମୀ ହେବା ପାଇଁ ଏହାକୁ ଅନେକ ଘାତ ପ୍ରତିଘାତ ମଧ୍ୟ ଦେଇ ଗତି କରିବାକୁ ପଡ଼େ । ବାସ୍ତବଧର୍ମିତା ହେଉଛି ନାଟକର ମୂଳମନ୍ତ୍ର—କାରଣ ମନୁଷ୍ୟର ଅନୁକରଣ କରିବାର ସହଜାତ ପ୍ରବୃତ୍ତିରୁ ହିଁ ଏହାର ଉନ୍ମେଷ ଏବଂ ଉନ୍ନତ ନାଟ୍ୟକଳାର ମଧ୍ୟ ଏହି ପ୍ରବୃତ୍ତି ସଙ୍ଗେ ଆତ୍ମିକ ସଂଯୋଗ

ରହିଥାଏ । ଏଣୁ ନାଟକ-ସାହିତ୍ୟ କ୍ରମଶଃ ମାନବଧର୍ମୀ ହୋଇ ଉଠିବା ସ୍ୱାଭାବିକ ।

ବିଶିଷ୍ଟ ରୂପେ ମାନବଧର୍ମୀ ହୋଇ ପାରିବାରେ ହିଁ ନାଟ୍ୟ-ସାହିତ୍ୟର ଗୌରବ ଓ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ଆସେ । ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକ, ପଞ୍ଚଦଶ-ଷୋଡ଼ଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଇଟାଲୀୟ ନାଟକ, ଏଲିଜାବେଥ୍ ଯୁଗର ଇଂରାଜୀ ନାଟକ, ସପ୍ତଦଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଫରାସୀ ନାଟକ—ପ୍ରତ୍ୟେକଟି ସେହି ବଳିଷ୍ଠ ମାନବଧର୍ମିତାର ଆଦର୍ଶ ଓ ପ୍ରେରଣା ମାଧ୍ୟମରେ ମହାନ୍ ସାର୍ଥକତା ହାସଲ କରିଛନ୍ତି । ଶିକ୍ଷାର ବ୍ୟାପକତା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଗଣତାନ୍ତ୍ରିକ ମନୋବୃତ୍ତିର ପ୍ରସାର ଘଟି ଏହି ମାନବଧର୍ମିତା ଗୁଣକୁ ବାସ୍ତବ-ଧର୍ମୀ ଶୈଳୀ ଓ ସାମାଜିକ କଥାବସ୍ତୁ ମାଧ୍ୟମରେ ପ୍ରକାଶିତ କରିବାର ଚେଷ୍ଟା ମଧ୍ୟ ପ୍ରତି ନାଟ୍ୟ-ସାହିତ୍ୟର ଇତିହାସରେ ଏକ ସାଧାରଣ ଘଟଣା । ଏହାପରେ ଆଧୁନିକ କାଳରେ ଅବଶ୍ୟ ଆସେ ପ୍ରତୀକଧର୍ମୀ, ମନସ୍ତତ୍ତ୍ୱ-ଧର୍ମୀ, ପ୍ରକାଶଧର୍ମୀ ଏବଂ ଉଦ୍ଭଟଧର୍ମୀ ଶୈଳୀର ପ୍ରୟୋଗ । କିନ୍ତୁ ଏ ସବୁ ବିଭିନ୍ନ ଶୈଳୀ ବ୍ୟବହାରର ମୂଳ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ହେଉଛି ମନୁଷ୍ୟ ଜୀବନର ବାସ୍ତବ ଅବସ୍ଥାର ଅନ୍ତରଙ୍ଗ ଓ ବିଶ୍ୱସ୍ତ ରୂପାୟନ । ଏଣୁ ପ୍ରତ୍ୟେକ ପୁରାତନ ନାଟକରେ କଥାବସ୍ତୁରେ ଏହି ମାନବଧର୍ମିତା ଏବଂ ଶୈଳୀରେ ବାସ୍ତବତାର ଅନୁସୃତି ଅପରିହାର୍ଯ୍ୟ । ଯେଉଁ ଭାଷାର ନାଟକ ଯେତେ ଆଧୁନିକ କାଳରେ ଜନ୍ମ ନେଇଛି ସେହିଠାରେ ପୌରାଣିକତାର ଆବେଦନରୁ ସାମାଜିକ ଆବେଦନକୁ ଲମ୍ଫ ପ୍ରଦାନ ସେତେ ସ୍ୱଳ୍ପକାଳ ମଧ୍ୟରେ ତଥା ସହଜରେ ହେବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ଏହି ପରିବର୍ତ୍ତନ ପାଇଁ ଇଂରାଜୀ ନାଟ୍ୟସାହିତ୍ୟକୁ ଅନ୍ୟୂନ ଦୁଇଶତ ବର୍ଷଧରି ଅପେକ୍ଷା କରିବାକୁ ପଡ଼ିଥିଲା । ଓଡ଼ିଆ ନାଟକରେ ଏହି ପରିବର୍ତ୍ତନ ପ୍ରାୟ ତିନୋଟି ଦଶକର କାହାଣୀ ବୋଲି କହିଲେ ଅତ୍ୟୁକ୍ତି ହେବ ନାହିଁ । ପରିବର୍ତ୍ତନର ବିଶିଷ୍ଟ ଯୋଗସୂତ୍ର ହେଲେ ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାର ଘୋଷ । ତାଙ୍କର ପୌରାଣିକ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକରେ ଥିବା ଏହି କ୍ରମବିବର୍ତ୍ତନର ସ୍ୱରୂପ ଏ ଅଧ୍ୟୟନର ମୂଳବସ୍ତୁ ।

ନାଟକରେ ଯେହେତୁ ଉଭୟ ସୃଷ୍ଟି-ସାହିତ୍ୟ ତଥା ଉପସ୍ଥିତ ମନୋରଞ୍ଜନର ଆବେଗ ଓ ଆଦର୍ଶ ନିହିତ, ତେଣୁ ସଫଳ ନାଟ୍ୟକାର ଏ

ଉଭୟ ଦିଗ ଉପରେ ସମଭାବରେ ଦୃଷ୍ଟି ରଖିଥାଏ । ଦର୍ଶକ ମଣ୍ଡଳୀର ରସବୋଧ ନେଇ ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାର ପୌରାଣିକ ନାଟକ ରଚନାରେ ପ୍ରୟାସୀ, କିନ୍ତୁ ସେହି ରଚନାରେ ତାଙ୍କର କଳାତ୍ମକ ଆବେଗ ମଧ୍ୟ ରହିଛି । ସାହିତ୍ୟର ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ବିଭାଗର ସ୍ରଷ୍ଟା ଭଳି ନାଟ୍ୟକାରର ପରମ୍ପରା ସହିତ ସମ୍ବନ୍ଧ ଅତ୍ୟନ୍ତ ଘନିଷ୍ଠ । ଏହା ଦୁଇ ପ୍ରକାରର ହୋଇପାରେ—ସେ ହୁଏତ ତା ପୂର୍ବରୁ ଥିବା ନାଟ୍ୟ ପରମ୍ପରାକୁ ଅନେକାଂଶରେ ସ୍ୱୀକୃତ ହୁଏ ଏବଂ ଅପେକ୍ଷାକୃତ ଭାବେ ମାର୍ଜିତ କରି ତାହାକୁ ସ୍ୱକୀୟ ଆବେଗରୁ ପ୍ରକାଶ ଉପଯୋଗୀ କରିବାରେ ସଚେଷ୍ଟ ହୁଏ; ଅଥବା ଏକ ବିପର୍ଯ୍ୟସ୍ତ ପରମ୍ପରାର ଦାୟାଦ ରୂପେ ସମସାମୟିକ ସମାଜର ଆବେଗ, ତତ୍ପ୍ରତି ନିଜର ଆତ୍ମିକ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ, ଓ ମାନବ-ଜୀବନ ପ୍ରତି ଏକ ନୂତନ ଭୂୟୋଦର୍ଶନ ଚିହ୍ନିତ କରିବାକୁ ଯାଇ ସେ ହୁଏ ଏକ ବିପ୍ଳବୀ ଶିଳ୍ପୀ—ପରମ୍ପରା ଠାରୁ ନିଜକୁ ସେ ଯେତେ ଦୂର ସମ୍ଭବ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ କରି ନିଏ ଓ ସୃଷ୍ଟି କରେ ଏକ ନୂତନ ପ୍ରକାଶ ଶୈଳୀ । ପ୍ରଥମ ଧରଣର ସଫଳତାର ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ ନିଦର୍ଶନ ଆମକୁ ମିଳେ ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକରେ ତଥା ସେକ୍ସପୀୟରୀୟ ଓ ଜେକୋବିଏନ୍ ଇଂରାଜୀ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ । ଦ୍ୱିତୀୟ ପ୍ରକାରର ସାର୍ଥ ଚେଷ୍ଟାର ଉଦାହରଣ ଆମେ ପାଉଁ ଦେଖିଭ୍, ଷ୍ଟ୍ରିଣ୍ଡବର୍ଗ ପ୍ରଭୃତି ଊନବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଶେଷ ଭାଗର ନାଟ୍ୟକାର ଓ ବିଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଓ'ନିଲ, ଆୟୋନେସ୍କୋ, ବେକେଟ ପ୍ରଭୃତି ନାଟ୍ୟକାର-ମାନଙ୍କ ପାଖରେ । କିନ୍ତୁ ଏ ଉଭୟ ପ୍ରକାର ନାଟକରେ ପରମ୍ପରାର ବଳିଷ୍ଠ ସ୍ୱାକ୍ଷର ଥାଏ—ଗୋଟିକରେ ତହିଁର ଉପସ୍ଥିତିରେ, ଅପରଟିରେ ତହିଁର ମର୍ଜନାରେ । ଏଣୁ ନାଟକ-ବିଚାରରେ ଦୁଇଟି ବିଶିଷ୍ଟ ଅଙ୍ଗ ରହିଛି । ପ୍ରଥମଟି ହେଲା ନାଟକର ମଞ୍ଚସାଫଲ୍ୟ ଏବଂ ଆତ୍ମିକ-ବିଭବର ଅନୁଧ୍ୟାନ, ଅପରଟି ହେଉଛି ଶୈଳୀ ବିକାଶରେ ତହିଁର ଐତିହାସିକ ମୂଲ୍ୟ ନିରୂପଣ । ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାରଙ୍କର ପୌରାଣିକ ନାଟକ ସବୁ ଆପାତତଃ ଗୋଟିଏ ପ୍ରକାରର ବୋଧହୁଏ । ସାଧାରଣଜ୍ଞାତ ପୌରାଣିକ ବା କିମ୍ବଦନ୍ତୀମୂଳକ ବ୍ୟକ୍ତିବିଶେଷର (ମଞ୍ଚରେ ଦେବ ଦେବୀ ମଧ୍ୟ ଚରିତ୍ର ରୂପେ ଆସନ୍ତି) ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣ କରି ତହିଁ ମାଧ୍ୟମରେ ନୀତିରସ ବା ଭକ୍ତିରସ ସଞ୍ଚାର କରିବାର ପ୍ରଚେଷ୍ଟା ପ୍ରତ୍ୟେକଟିରେ ରହିଛି । ସମସାମୟିକ ସମାଜରେ ଭଗବତ୍-ବିଶ୍ୱାସ ଏବଂ ନୂତନ ଶିକ୍ଷାର ମାଧ୍ୟମରେ ସଂସ୍କାର

ମନୋବୃତ୍ତିର ଉନ୍ମେଷ * ଏ ଉଭୟର ଏକ ଘନିଷ୍ଠ ଆବେଦନ ନେଇ ତାଙ୍କର ପୌରାଣିକ ନାଟକ ସବୁ ରଚିତ । ଏହାର ବିଭିନ୍ନ ଅନୁପାତରେ ସମ୍ମିଶ୍ରଣ ନେଇ ସେହି ନାଟକରେ ଗୋଟିଏ ସ୍ତରରେ ବିଭିନ୍ନତା ଆସେ— "ଧ୍ରୁବ" ର ମୂଳ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ହେଲା ଏକ ଆଦର୍ଶ ଚରିତ୍ରର ନାଟକୀୟ ରୂପାୟନ, ଏହାର ମୂଳଗୁଣ ହେଲା ନୀତିଗର୍ଭିତତା । "ଦାସିଆ ବାଉରି"ରେ ମୂଳ ଉତ୍ସ ହେଲା ଭକ୍ତିରସ । କିନ୍ତୁ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାରଙ୍କର ପୌରାଣିକ ନାଟକ ସବୁରେ ବିଭିନ୍ନତା ଆହୁରି ଅନେକ ଭାବରେ ଏବଂ ବିଭିନ୍ନ ସ୍ତରରେ ଦେଖାଯାଏ । ତାଙ୍କ ନାଟ୍ୟ ଜୀବନର କ୍ରମ ପରିଣତିରେ ନାଟ୍ୟକାର ସୂକ୍ଷ୍ମ ବୌଦ୍ଧିକ ବିଚାରକୁ ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଦେଇଥିବାରୁ "ସାଲବେଗ"-ରେ ଆମେ ପାଉଁ ପ୍ରବୃତ୍ତି ଓ ନିବୃତ୍ତି ବିଚାରର ଏକ ନାଟକୀୟ ଚିତ୍ର । ଏଥିରେ ଭକ୍ତି ରହିଛି । ତାହାର ନୀତିସାରବତ୍ତା ଅକ୍ଷୁଣ୍ଣ, କିନ୍ତୁ ତା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ତତ୍ତ୍ୱବିଚାର ମଧ୍ୟ ସଂଶ୍ଳିଷ୍ଟ । ଏଣୁ "ଧ୍ରୁବ"ର ନୈତିକତା ବା "ଚନ୍ଦ୍ରକୁଣୀ"ର ସଂସ୍କାରଧର୍ମିତା ଠାରୁ ଏହା ଅନେକ ଦୂରରେ । "ରଘୁ ଅରକ୍ଷିତ" ବା "ତ୍ୟାଗୀ ରାମଦାସ"ରେ ଭକ୍ତର ସ୍ୱାଭିମାନ ତ୍ୟାଗର ଚରମ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ଥିବା ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ ଠାରୁ "ସାକ୍ଷୀ ଗୋପାଳ"ରେ ବିଷ୍ଣୁର ଆତ୍ମୋତ୍ସର୍ଗ ବିଶେଷ ଭିନ୍ନ ନୁହେଁ । କିନ୍ତୁ "ସାକ୍ଷୀ ଗୋପାଳ"ର ଆବେଦନ ଅପର ଦୁଇଟି ଠାରୁ ଅନେକ ଊର୍ଦ୍ଧ୍ୱରେ । "ବନ୍ଧୁ ମହାନ୍ତି" ଏକ ସାମାଜିକ ନାଟକର ବିଷୟବସ୍ତୁ ଓ ସାଜସଜ୍ଜାକୁ ପୌରାଣିକତାର ରୂପଦେବାର ଗୋଟିଏ ଉଦାହରଣ । ପୁଣି "ଶ୍ରୀ ସତ୍ୟନାରାୟଣ" ରେ ଫାସିଆର ପାଲାକୁ ନାଟ୍ୟରୂପ ଦେବାରେ ଅଶ୍ୱିନୀବାବୁ ଯେଉଁଳି ଆଗ୍ରହୀ, "ଶ୍ରୀମନ୍ଦିର"ରେ ପୌରାଣିକତାର ନିବିଡ଼ ଆଶ୍ଳେଷ ମଧ୍ୟରେ ଏକ ବିଶିଷ୍ଟ ଐତିହାସିକ ଘଟଣା ତଥା ବ୍ୟକ୍ତି ସବିଶେଷ ମାନଙ୍କୁ ସଂଘାତ ଫୁଟେଇବାରେ ନାଟ୍ୟକାର ସେହିଳି ସଚେଷ୍ଟ । ଏଣୁ ଆପାତ ସମାନତା ସତ୍ତ୍ୱେ ଏ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକର ବିଚିତ୍ର ବିଭିନ୍ନତା ରହିଛି । ଆଙ୍ଗିକ ଏବଂ ଆତ୍ମିକ ସଫଳତା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ମଧ୍ୟ ସେ ଗୁଡ଼ିକର ଅନେକ ବୈଷମ୍ୟ ରହିଥିବାରୁ ଏହା ସ୍ପଷ୍ଟ ଯେ ପୌରାଣିକ

---

* ଡ଼: ନଟବର ସାମନ୍ତରାୟଙ୍କ ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ଇତିହାସ (ଦଶମ ପରିଚ୍ଛେଦ) ଏହା ଉପରେ ସୁନ୍ଦର ଆଲୋକପାତ କରେ ।

ନାଟକର ରଚୟିତା ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର କେବଳ ଜଣେ ସଫଳ ବ୍ୟବସାୟୀ-ନାଟ୍ୟକାର ନୁହନ୍ତି; ଏହି ପୌରାଣିକ ନାଟକ ସବୁରେ ମଧ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି ଶିଳ୍ପର ଗାମ୍ଭୀର୍ଯ୍ୟ ନିହିତ ।

ସଂସ୍କୃତ ନାଟକ, ଇଂରାଜୀ ନାଟକ ଓ ବଙ୍ଗଳା ନାଟକର ମିଳିତ ପ୍ରଭାବରେ ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାରଙ୍କ ପୂର୍ବରୁ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟକଳାର ଯେଉଁ ପରମ୍ପରା ଗଠିତ ହୋଇଥିଲା ତାହା ରାମଶଙ୍କରଙ୍କ ପୌରାଣିକ ନାଟକରେ ଅନୁସୃତ ହୋଇଅଛି । 'ରାମବନବାସ'ରେ ରହିଥିବା ରାମଶଙ୍କରଙ୍କ କେତେକ ନାଟକୀୟ ବୈଶିଷ୍ଟ୍ୟ ତାଙ୍କ ନାଟ୍ୟ-ପ୍ରତିଭାର ମୂଲ୍ୟାଙ୍କନରେ ଆବଶ୍ୟକ ଗୁରୁତ୍ୱ ଅବଶ୍ୟ ପାଇବ । କିନ୍ତୁ ନାଟ୍ୟକଳା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବିଚାର କଲାବେଳେ ତାଙ୍କ ସୃଷ୍ଟିରେ ଯାହା ସାଧାରଣ ଗୁଣ ରହିଛି ସେ ସବୁ ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଲାଭକରେ, ଯଥା ସୁସଂଯୋଜିତ ଭାବେ କଥାବସ୍ତୁର କ୍ରମପରିଣତି ଆଣିବାରେ ଅଙ୍କ ଏବଂ ଦୃଶ୍ୟର ଗଠନ, ନାଟକୀୟ ସଂଳାପକୁ ଯେତେଦୂର ସମ୍ଭବ 'ସାହିତ୍ୟକ' ଶୈଳୀରେ ଋଦ୍ଧିମନ୍ତ କରିବାର ପ୍ରଚେଷ୍ଟା ଉନ୍ନତ ଭାବ ଓ ଆଦର୍ଶର ବାରମ୍ବାର ଉପସ୍ଥାପନ, ସଙ୍ଗୀତ ବ୍ୟବହାରରେ ପ୍ରାଚୁର୍ଯ୍ୟ ଇତ୍ୟାଦି । ଏ ପରମ୍ପରାକୁ ସ୍ୱୀକାର କରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ତାକୁ ଅନ୍ୟ ଏକ ସମଧର୍ମୀ ପରମ୍ପରାର ଅନ୍ତର୍ଗତ କରିବାର ଚେଷ୍ଟା କରିଥିଲେ । ତାହାହେଲା, ଷୋଡ଼ଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଶେଷ ଭାଗର ଏବଂ ସପ୍ତଦଶ ଶତାବ୍ଦୀର ପୂର୍ବ ଭାଗର ଇଂରାଜୀ ନାଟକର ଆଦର୍ଶ । ଏ ନାଟକର ସାଧାରଣ ଗୁଣ ହେଲା ଅତି ନାଟକୀୟତା, ବିଷୟ-ବସ୍ତୁରେ ଚମତ୍କାରିତାର ପ୍ରାଚୁର୍ଯ୍ୟ, ଉତ୍ତେଜନାମୂଳକ ଅତିଭାଷଣଧର୍ମୀ ସଂଳାପ, ରୋମାଣ୍ଟିକଧର୍ମୀ ଅସାଧାରଣ ମାନସିକ ଗଠନ ପ୍ରତି ଆକର୍ଷଣ, ବର୍ଣ୍ଣନକାରେ କବିତା ଓ ଗଦ୍ୟର ସମାହାର, ଇତ୍ୟାଦି । ଏ ଗୁଣ ସବୁ ହୁଏତ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ସିଧାସଳଖ ଇଂରାଜୀ ସାହିତ୍ୟରୁ ଚୟନ କରି ନ ଥିବେ; ଯାତ୍ରା, ପାଲା, ତଥା ରାମଶଙ୍କର ପର ନାଟକରେ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ରୂପେ ଏ ଗୁଣସବୁ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକରେ ମଧ୍ୟ ମିଳେ । କିନ୍ତୁ ସଙ୍ଗଠିତ ରୂପେ ଏ ଗୁଣ ସବୁ ଉଲ୍ଲିଖିତ ଇଂରାଜୀ ନାଟକରେ ରହିଥିବାରୁ ଏବଂ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକର ଆଦ୍ୟକାଳରୁ ଇଂରାଜୀ ନାଟକ ମଞ୍ଚସ୍ଥ ହେବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ସେହି ସାହିତ୍ୟ ସଙ୍ଗେ ନବଶିକ୍ଷିତ ଯୁବକମାନେ ଯଥେଷ୍ଟ ପରିଚିତ ଥିବାରୁ

ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାର ତାହାଦ୍ୱାରା ପ୍ରଭାବିତ ହୋଇଥିବା ସମ୍ଭବ । କିନ୍ତୁ ସେ ପ୍ରଧାନତଃ ସେଥିରେ ପ୍ରଭାବିତ ହୋଇ ନ ଥିଲେ ସୁଦ୍ଧା ତାଙ୍କ ନାଟ୍ୟାଦର୍ଶର ଅନୁଧ୍ୟାନ କଲାବେଳେ ପ୍ରୋକ୍ତ ନାଟ୍ୟାଦର୍ଶ ସଙ୍ଗେ ଅନେକ ସମାନତା ଲକ୍ଷଣୀୟ । ସେ ଯାହାହେଉ, ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାରଙ୍କ ପୌରାଣିକ ନାଟକର ଉଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଦର୍ଶକର ଗୁଣ ରାମଶଙ୍କରଙ୍କର—"ମଧ୍ୟ ଉଦାର ମନ, ଗମ୍ଭୀର ପ୍ରକୃତି ଏବଂ ରସଜ୍ଞବୁଦ୍ଧି" ※—ଆଦର୍ଶ ଦର୍ଶକ ଠାରୁ ପୃଥକ୍ ଅଟେ । ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାରଙ୍କ ନାଟକ ଅଧିକତର ଉତ୍ତେଜନାଧର୍ମୀ ଏବଂ ସାର୍ଥକ ରୂପେ ଅଭିନାଟକୀୟ ।

ପୌରାଣିକ ନାଟକରେ ଚରିତ୍ର ବା ବିଷୟବସ୍ତୁର ଅସାଧାରଣତା ସ୍ୱୟଂସ୍ୱୀକୃତ । କିନ୍ତୁ ତାହାର ରୂପାୟନରେ ଶୈଳୀର ନାଟ୍ୟାଦର୍ଶ ସ୍ୱତଃ ପ୍ରତିଭାତ ହେବ । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ, "ଖ୍ରୀଷ୍ଟ" ନାଟକରେ ଅଭିନୟ ଅପେକ୍ଷା ନୈତିକତା-ସମ୍ବଳିତ, ସୁଶ୍ରାବ୍ୟ ପାଦ୍ୟ ସଂଳାପର ବ୍ୟବହାର ଉପରେ ଅଧିକତର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ଏହାର କାରଣ ଚରିତ୍ର ଗୁଡ଼ିକର ଅସାମାନ୍ୟତା ଉପରେ ଆଧାରିତ ନୁହେଁ । ମୂଳ କାରଣ ହେଲା ନାଟକ ଏଠି ନାଟକୀୟତାର ବହିରଙ୍ଗରେ ହିଁ ସୀମିତ । ନିବିଡ଼ ଅନ୍ତର୍ଦୃଷ୍ଟି ପାଇଁ ପ୍ରଚେଷ୍ଟାର ଅଭାବ ରହିଛି । ତେଣୁ ଶାନ୍ତନୁଙ୍କର ମାନସିକ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ଏକାଧିକ ଅବସ୍ଥା ଆସିଥିଲେ ସୁଦ୍ଧା ସେହି ମାନସିକ ଗ୍ଳାନିର ଅନ୍ତରଙ୍ଗ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିର ଚେଷ୍ଟା ମିଳେ ନାହିଁ । ଏଭଳି ଅବସ୍ଥାକୁ କେବଳ ଅଭିନାଟକୀୟ ବକ୍ତବ୍ୟର ମାଧ୍ୟମ ରୂପେ ବ୍ୟବହାର କରାଯାଇଛି । ନାଟ୍ୟକାରର ନିବିଷ୍ଟ, ସହାନୁଭୂତିଶୀଳ ମନର ଚିହ୍ନ ବଦଳରେ ରହିଛି ତାର ଉଦାର ହେବାର ପ୍ରଚେଷ୍ଟା—

"ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ! ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ !
ଦେବ ନା ଦାନବ ତୁହି । ଅଥବା ମାୟାବୀ ।
କେ ବୁଝିବ ମାୟା ତୋର ମାୟା ମୁଗ୍ଧ କର ?
ହାୟ ! କାହିଁ ତୋର ସେହି
ସ୍ନିଗ୍ଧ ମନମୋହକର ଜ୍ୟୋତି ?—

※ ପ୍ରସ୍ତାବନା—"କାଞ୍ଚିକାବେରୀ" (ରାମଶଙ୍କର ଗ୍ରନ୍ଥ)

ଉଭାସି ହୃଦୟୁ ଯାହା ଅପୂର୍ବ ଆଲୋକେ
ତିରସ୍କାର କରିବାଏ ମନୁ ମଳନତା—
ତିରସ୍କାର ସୂର୍-କର କରେ ଯଥା ନଶା ।
କାହିଁ ବା ପବିତ୍ର ଶାନ୍ତ ଭାବ ସେହି ?—
ମର୍ମେ ମର୍ମେ ଅନୁଭବ କାମ, କ୍ରୋଧ, ଲୋଭ
ମାତି ଯାନ୍ତି ପୂତ ରସେ ଏକ,
ନାଚ ଉଠେ ହିୟା ଯେସ୍ନେ କେକୀ ସୁଧାମତ୍ତ !
ଆଉ କାହିଁ ଚୋର ବିଷଜ୍ୱାଳା ଆଜ ?
ତକ୍ଷକ-ଦଂଶନ ସଦୃଶ ସଙ୍ଗତ ?
ଓଃ ହୋଃ କ ସେ ଜ୍ୱାଳା !
ଉଚ୍ଚାଟନ କରି ମନପ୍ରାଣ
ଦେଉଛି ପ୍ରଜ୍ୱଳ ଆବେଗ-ଇନ୍ଧନ,
ଜ୍ୱଳେ ଦାଉ ଦାଉ ଯେସ୍ନେ ତାହା—
କାଷ୍ଠ ହବିଃର ସଂଯୋଗେ !
କ ଯନ୍ତ୍ରଣା, ଓଃ ହୋଃ ପୁଣି ଦେଉ ତୁ କାମୀକୁ ?

(ଶାନ୍ତନୁ—'ସ୍ୱଗତ' ୪ର୍ଥ ଅଙ୍କ ୫ମ ଦୃଶ୍ୟ)

ଇତର ଚରିତ୍ରମାନଙ୍କରେ ସେଭଳି ନାଟକୀୟ ଶୈଳୀ ବଦଳରେ ବର୍ଣ୍ଣନାତ୍ମକ ବସ୍ତୁପ୍ରସୂଚକ ଶୈଳୀର ପ୍ରୟୋଗ ହୋଇଛି । ଭୋଜନପ୍ରିୟ ଲମ୍ବୋଦରର ବଚନିକା ବା ୧ମ ପଣ୍ଡିତର ଅନୁନାସିକ ଉଚ୍ଚାରଣ ସବୁରେ ସେଭଳି କ୍ଷଣିକ ବ୍ୟଙ୍ଗାତ୍ମକ ବା ଆବେଗ ଉଦ୍ଦୀପକ ହାସ୍ୟରସ ବଦଳରେ ରହିଛି ପ୍ରହସନର ଗୁଣ । ହାସ୍ୟରସର ପ୍ରତିଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱିତାରେ ନାଟକର ଗାମ୍ଭୀର୍ଯ୍ୟକୁ ଆହୁରି ଜଟିଳତର କରିବାର ଶକ୍ତି ବା ଚେଷ୍ଟା ନାହିଁ ।

"ଖିଷ୍ଟ" ପାରମ୍ପରିକ ତଥା ଅନୁକରଣ-ପ୍ରଧାନ ନାଟକ । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଏହା ପ୍ରଥମ ପ୍ରଚେଷ୍ଟା ହୋଇଥିବାରୁ ଏଥିରେ ବିସ୍ମିତ ହେବାର କିଛି ନାହିଁ । ବରଂ ସୀମିତ ରୂପେ ଏହାର ସଫଳତା

ପ୍ରଶଂସାର୍ହ । "ସ୍ରଷ୍ଟ୍ର ନାଟକଟିକୁ ଯଦି ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ଦୃଷ୍ଟିରେ ତାଙ୍କର ସମସାମୟିକ ପୌରାଣିକ ନାଟ୍ୟାଦର୍ଶ ରୂପେ ଗ୍ରହଣ କରାଯାଏ, ତେବେ ତାଙ୍କର ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ପୌରାଣିକ ନାଟକଗୁଡ଼ିକର ଆଙ୍ଗିକ ଏବଂ ଆତ୍ମିକ ନୂତନତା ସୃଚେଇବାରେ ଏ ନାଟକଟି ତୁଳନାତ୍ମକ ଭାବେ ବିଶେଷ ସହାୟକ ହୁଏ ।

"ସାବିତ୍ରୀ" ଲେଖକଙ୍କର ଏ ଦିଗରେ ଦ୍ୱିତୀୟ ପ୍ରଚେଷ୍ଟା । ୧୯୧୭ରେ 'Our Day' ପାଳନ ଉପଲକ୍ଷେ ଏହା "ନିଷ୍ଠା ଓ ଏକାଗ୍ରତା କପରି ବିଜୟଶ୍ରୀ ମଣ୍ଡିତ କରାଏ" ତାହା ପ୍ରତିପାଦିତ କରିବା ସକାଶେ ଲିଖିତ । କୌଣସି ଏକ ଅନୁଷ୍ଠାନର ଅଙ୍ଗରୂପେ ଲିଖିତ ଉକ୍ତ ନାଟକଟିରେ ଯେ ବିଶେଷ କିଛି ନୂତନତା ନ ଥିବ ତାହା ସହଜେ ଅନୁମେୟ । କିନ୍ତୁ ଏଥିରେ ପ୍ରଥମ ନାଟକଟିର ଅମିତ୍ରାକ୍ଷର ଛନ୍ଦରେ ଲିଖିତ ଉଦାତ୍ତ, ଗୁରୁଗମ୍ଭୀର ଶୈଳୀର ଅଭାବରେ ଅତିନାଟକୀୟତା ତାର ମୂଳ ଉତ୍ସରୁ ବିଚ୍ଛିନ୍ନ ହୋଇ ପଡ଼ିଥିବାରୁ ନାଟକଟି ଅଧିକତର ଶୁଷ୍କ ହୋଇ ଉଠିଛି । ଅତିଲୌକିକତା ଏଣୁ ଏଠି ଅବାସ୍ତବତାର ସ୍ୱର ତୋଳେ । ଦ୍ୟୁମ୍ନାନର ଅଗ୍ନି ମଧ୍ୟରୁ ରକ୍ଷା ଓ ଖାଲ ସର୍ଦ୍ଦାର ଦ୍ୱାରା ସତ୍ୟବାନର ରକ୍ଷା ଏହାର ଉଦାହରଣ । ନାଟକଟି ଯଦି ମୂଳରୁ ସେମିତି ଏକ ଅତିନାଟକୀୟ ଗୁଣ ରକ୍ଷା କରି ପାରିଥାନ୍ତା ତେବେ ଅତିଲୌକିକତାର ବ୍ୟବହାରରେ ଏତେଟା ବିସ୍ମିତ ହେବାର ସୁଯୋଗ ମିଳନ୍ତା ନାହିଁ । କେତେକ ସ୍ଥଳରେ ଭାଷାର ସଫଳ ନାଟକୀୟ ପ୍ରୟୋଗ ହୋଇଥିଲେ ହେଁ ଏ ନାଟକରେ ଶୈଳୀର କୌଣସି ଶୃଙ୍ଖଳା ବା ନିୟମ ନାହିଁ । ଯେପରିକି ଭାଷାର ନାଟକୀୟ ବ୍ୟବହାରରେ ସାମର୍ଥ୍ୟ ଆସି ନାହିଁ, ଅଥଚ ତାହା ସଙ୍ଗେ ସୁନିୟନ୍ତ୍ରିତ ନ ହୋଇ ସଂସ୍କୃତ ଶବ୍ଦାଡ଼ମ୍ବର ରହିଛି; ଏଣୁ ଉଭୟବିଧ ଅପାରଗତା ହେତୁରୁ ନାଟକର ପ୍ରଭାବ କ୍ଷୁଣ୍ଣ ହୋଇଛି । କୌଶଲ୍ୟା, ଲୀଳା ଏବଂ ସାବିତ୍ରୀଙ୍କର କଥୋପକଥନ ତଥା ଗଜପତି ବା ଦୁର୍ଦ୍ଦାନ୍ତ ସିଂହର ସଂଳାପର ଅନେକ ସ୍ଥଳରେ ଏହି ଶୃଙ୍ଖଳାର ଅଭାବ ବିଶେଷ ରୂପେ ପରିଲକ୍ଷିତ । ସାବିତ୍ରୀଙ୍କର ପତିବ୍ରତାର ଚିତ୍ରଣ ମଧ୍ୟ ଆବଶ୍ୟକ ନାଟକୀୟ ଶୈଳୀର ଅଭାବରେ ବଳିଷ୍ଠ ହୋଇ ପାରି ନାହିଁ । ସାବିତ୍ରୀ-ଯମ କଥୋପକଥନ, (ଯାହାକି ନାଟକର ଚରମ ଅବସ୍ଥା) ମଧ୍ୟ

ଶୈଳୀ ଦୁର୍ବଳତା ହେତୁରୁ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ହୋଇ ପାରି ନାହିଁ । ବିଷୟବସ୍ତୁର ନାଟ୍ୟଗତ ପରିବର୍ତ୍ତେ କେବଳ ବର୍ଣ୍ଣନା ଓ ବିସ୍ମୟସୂଚକ ଅବ୍ୟୟର ବହୁଳ ବ୍ୟବହାର ରହିଥିବାରୁ ନାଟକଟି "ଖ୍ରୀଷ୍ଟ" ଠାରୁ ମଧ୍ୟ କମ୍ ସଫଳତା ହାସଲ କରିଛି । ତଥାପି ଏଥିରେ ମଧ୍ୟ କେତେକ ନୂତନତା ଆସିଛି । ଗଜପତି ଚରିତ୍ରରେ ନାସ୍ତିକତାର ଚିତ୍ରଣ ତାହାର ଏକ ଉଦାହରଣ । ଗଜପତି କେବଳ ଈର୍ଷାପରାୟଣ ରାଜଭ୍ରାତା ରୂପେ ଚିତ୍ରିତ ନ ହୋଇ ନାଟକଟିର ସମର୍ଥ ପ୍ରତିଦ୍ୱନ୍ଦୀ (Antagonist) ଭାବେ ଗଠିତ ହେବାର ଯୋଜନା ରହିଛି । ଅଶ୍ୱପତି ଓ କୌଶଲ୍ୟାଙ୍କ ଧର୍ମାଚରଣର ପରିଣତି ରୂପେ ପାତିବ୍ରତ୍ୟର ମାହାତ୍ମ୍ୟ ପ୍ରଖ୍ୟାପନ ସକାଶେ ସାବିତ୍ରୀଙ୍କର ଜନ୍ମ ହୁଏ । ଗଜପତି ଏହି ଆସ୍ତିକ ଗୁରର ବିରୋଧୀ । ସେ କେବଳ ରାଜନୀତିର ଉପାସକ ଓ ଗ୍ରୁର୍ବ । ଜେକୋବିଅନ ନାଟ୍ୟକାର ଟୁର୍ଣ୍ଣିର (Tourneur)ଙ୍କର The Atheist's Tragedy ର ଚରିତ୍ର D' Amville ଭଳି ସେ ଏକ ବୌଦ୍ଧିକ ବିଶ୍ୱାସ ନେଇ ଧର୍ମନୀତିର ବିରୁଦ୍ଧରେ ଯୁଦ୍ଧ ଘୋଷଣା କରିଛି । ସାବିତ୍ରୀର ଜନ୍ମ, ପରିବାରରେ ଅନ୍ୟ ସମସ୍ତଙ୍କର ଧର୍ମଭାବ, ନିଜ ପତ୍ନୀର ମୃତ୍ୟୁ, କୌଣସିଥିରେ ସେ ନିଜର ତର୍କ ବୁଦ୍ଧି ଏବଂ ବୈଜ୍ଞାନିକ ବିଚାର ଉପରେ ରଖିଥିବା ଅସୀମ ବିଶ୍ୱାସ ତ୍ୟାଗ କରିବାକୁ ପ୍ରସ୍ତୁତ ନୁହେଁ । ପରିଶେଷରେ ସେ ଅନୁତପ୍ତ ଓ ସାବିତ୍ରୀର କର ସ୍ପର୍ଶରେ ପବିତ୍ର ହୋଇଛି । ଏ ଭଳି ଏକ ମୂଲ୍ୟବୋଧର ବିକାଶ ରୂପାୟନରେ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାରଙ୍କ ଚେଷ୍ଟା ଏବଂ ଆଗ୍ରହ ଏ ନାଟକର ଗୋଟିଏ ଆକର୍ଷଣୀୟ ବସ୍ତୁ ।

•
•

ଗଜପତିର ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ସଫଳ ନୁହେଁ, କାରଣ ତାର ପରିବର୍ତ୍ତନର ନାଟକୀୟ ଚିତ୍ର ଆବଶ୍ୟକ ଭାବେ ବିକାଶ ଏବଂ ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ ହୋଇ ନାହିଁ । ତାର ଚରିତ୍ର କଳ୍ପନାରେ ଏକ ନୂତନ ଗୁଣ ରହିଛି, ଏବଂ ସେହି ଗୁଣଟି ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାରଙ୍କର ପରସମସ୍ତର ପ୍ରତିଟି ସଫଳ ନାଟକରେ ବିଦ୍ୟମାନ । ତାହା ହେଲା, କୌଣସି ବିଶିଷ୍ଟ ମୂଲ୍ୟବୋଧକୁ ପ୍ରତିଭାତ କରୁଥିବା ସମର୍ଥ ଚରିତ୍ର ସୃଷ୍ଟି । ସେ ତାଙ୍କର ସଫଳ ନାଟକର ଅନେକ ସ୍ଥଳରେ ଏ ଭଳି ତତ୍ତ୍ୱ ବା ମୂଲ୍ୟବୋଧ-ସମ୍ବଳିତ ଚରିତ୍ର ସୃଷ୍ଟି କରିଛନ୍ତି ।

ହୁଏତ ତାଙ୍କ ପ୍ରଭାବରୁ ଲିଖିତ ଅନେକ ନାଟକରେ ମଧ୍ୟ ତତ୍ତ୍ୱ ବିଚାର ସଂଶ୍ଳିଷ୍ଟ । ରାମଶଙ୍କରଙ୍କର "ବନବାଳା" ତାର ଏକ ଉଦାହରଣ । ଆହୁରି ମଧ୍ୟ ବୌଦ୍ଧିକ ବିଚାର ବା ଭାବନା-ପ୍ରଧାନ ସଂଳାପର ପ୍ରାଚୁର୍ଯ୍ୟ ଅଶ୍ୱିନୀ-କୁମାରଙ୍କ ନାଟକରେ ଯେ ଭଳି ମିଳେ ତତ୍‌ପ୍ରଭାବରୁ ରହିଥିବା ନାଟକ-ମାନଙ୍କରେ ମଧ୍ୟ ତାହା ରହିଛି । ନୂତନଶିକ୍ଷା ପ୍ରସୂତ ଅନୁଶୀଳନ ମନୋବୃତ୍ତି ଏବଂ ସଂସ୍କାରକର ଆବେଗର ପ୍ରତିଛବି ରୂପେ ସେ ସବୁ ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟଜଗତରେ ଆଦ୍ୟକାଳରୁ ସନ୍ନିବେଶିତ । କିନ୍ତୁ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ତାଙ୍କ ନାଟକକୁ ସବୁଠି ଏହି ଗତାନୁଗତିକ ଧାରାରେ ଭାବ ସମ୍ବଳିତ କରି ନାହାନ୍ତି । ଏଣୁ "ଚଣ୍ଡାଳୁଣୀ"ରେ ମାତୃଗୁଣର ଯେ ଭଳି ଗତାନୁଗତିକ ପ୍ରତିଛବି ମିଳେ ତାହାହିଁ ଯଦି ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ସମଗ୍ର ନାଟ୍ୟାଦର୍ଶ ହୋଇଥାନ୍ତା ତେବେ ଏହି ତତ୍ତ୍ୱଗୁଣ ନେଇ ଆଲୋଚନା ନିଷ୍ପ୍ରୟୋଜନ ହୁଅନ୍ତା । ଏହାର ପ୍ରତିସ୍ପର୍ଦ୍ଧାରେ "ସାଲବେଗ" ନାଟକଟିକୁ ନିଆ ଯାଇ ପାରେ । ସେଠାରେ ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣ, ଗଠନ-ପାରିପାଟୀ, ଏବଂ ଶୈଳୀ-ଶୃଙ୍ଖଳା ସବୁ କିଛିକୁ ନିୟନ୍ତ୍ରଣ କରି ସେଇ ତତ୍ତ୍ୱ ସମ୍ବଳ ଏକ ସମର୍ଥ ନାଟକୀୟ ଜୀବନ୍ୟାସ ପାଇବାର ସୂଚନା ରହିଛି । ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଓଡ଼ିଆ ନାଟକରେ ତତ୍ତ୍ୱଗୁଣ ବା ବୌଦ୍ଧିକ ବିଚାରର ପ୍ରଚାରଧର୍ମୀ ରୂପକୁ ସାହିତ୍ୟଧର୍ମୀ କରି ଦେବାରେ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାରଙ୍କର ଏକ ମୁଖ୍ୟ ଅବଦାନ ରହିଛି । ଏହି ସାହିତ୍ୟଧର୍ମିତା ଆସିପାରେ ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ଆବେଗମୟ ରଚନା-ରେ, ତଥା କୁଶଳ ଯୋଜନା ଓ ଶୈଳୀ-ପ୍ରୟୋଗ ମାଧ୍ୟମରେ ନାଟକକୁ ଗୋଟିଏ ଚିନ୍ତା ବା ଭାବନାର ସାର୍ଥକ ନାଟ୍ୟରୂପ ଦେବାରେ । ଉଭୟ ପ୍ରଚେଷ୍ଟାର ସ୍ୱରୂପ ଆମେ ତାଙ୍କର ପୌରାଣିକ ନାଟକରେ ପାଉଁ ।

''ସାବିତ୍ରୀ''ନାଟକରେ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିବାର ଆଉ ଏକ ବସ୍ତୁ ହେଲା ତହିଁରେ ସଂଳାପର ଶୈଳୀ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଏବଂ ବିଭିନ୍ନ ଚରିତ୍ର ସମାହାରକୁ ସୁସଂଯୋଜିତ କରିବାର ସାମଗ୍ରିକ ପ୍ରଚେଷ୍ଟା । ଏ ଉଭୟ ଗୁଣ ରହି-ଥିବାର ଗୋଟିଏ ଉଦାହରଣ ହେଲା, କାଠୁରିଆ ସ୍ତ୍ରୀ ଓ ପୁରୁଷର ଗୀତ ଗାଇ କାମ କରି ଯାଉଥିବା ଓ ପଛେ ଭୂମିରେ ସତ୍ୟବାନ କାଠ କାଟିବା ବେଳେ ତାଙ୍କର ଅନୁଗାମିନୀ ସାବିତ୍ରୀ ଚିନ୍ତାମଗ୍ନ ଭାବେ ଅନ୍ତରର

କାଡରତାକୁ ଘୋଡେ଼ଇବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କର ଚାଲ ଅପେକ୍ଷା କରି ରହିଥିବାର ଦୃଶ୍ୟ—

ସ୍ତ୍ରୀ — ଚୂଲିପଶାଟା ମରୁନାହିଁ । ଗାଇ, ଗାଇ ଗୁଣି ତାର ଦିନ ସରୁ ନାହିଁ ।

ପୁଃ — ଗୃହମୂର୍ଖି, ପୋଡ଼ାମୁହିଁ । ତୋତେ ନ ଦେଖିଲେ ଭାତ ରୁଚୁ ନାହିଁ । ଅକପେଇ, ସେ ଓଲେଇ—ହାଣ୍ଡିଖାଇ—ସେ ଟାଙ୍ଗିଆ ।

ସ୍ତ୍ରୀ: — କରି ଯାଇଚି କାଠ କାଟି—ମଲି ଦିନ ଗଡ଼ ।

ପୁଃ — ଆହା ସତେ କି ସତ ?

ସ୍ତ୍ରୀ: — ତେବେ କଖା ସାପଖିଆ, ତୁଟେଁ ମନ ଶାନ୍ତ ।

ଉଭୟ—ଭଲି ଗୃହ ଏବେ ବେଗେ ବେଗେ କାଠ କାଟି ଯିବା ଦୁହିଁ ।

ଏହା ପରେ ପରେ ସତ୍ୟବାନଙ୍କର ବୃକ୍ଷ ଶାଖାରୁ ଅବତରଣ ଓ କିଛି କ୍ଷଣ ପରେ ତାଙ୍କ ମୃତ୍ୟୁର ଦୃଶ୍ୟ ରହିଛି । କାଠୁରିଆ ସ୍ତ୍ରୀ ପୁରୁଷର ଏ ଗୀତର ସିଧାସଳଖ ପ୍ରଭାବ ବେଶୀ କିଛି ନ ହୋଇ ପାରେ । କିନ୍ତୁ ଏହି ସରଳ ପ୍ରକୃତିକ କାଠୁରିଆମାନଙ୍କର ଗୀତର ପ୍ରତି ପଦରେ ରହିଛି ଗୋଟିଏ ସୁସ୍ପଷ୍ଟ ବ୍ୟାଜୋକ୍ତି । "ଚୂଲିପଶାଟା ମରୁନାହିଁ", "କାଠ କାଟି ମଲି ଦିନ ଗଡ଼", "ସତେ କି ସତ", ଇତ୍ୟାଦି ବ୍ୟଙ୍ଗାତ୍ମକ ରୂପେ ସେମାନଙ୍କର ନିବିଡ଼ ସ୍ନେହ, ଉଦ୍ଦାମ ଜୀବନ ପିପାସା, ଓ ସରଳ ଆନନ୍ଦର ଅଭିପ୍ରକାଶ କରୁଥିବା ସ୍ଥଳେ ଶ୍ଳେଷ ଗୁଣରେ ସତୀ ସାବିତ୍ରୀଙ୍କର ମାନସିକ ଅବସ୍ଥାକୁ ଆହୁରି ନିବିଡ଼ କରୁଛି । ସାଧାରଣ ଲୌକିକ ଭାଷାରେ ଓ କଥୋପକଥନର ଶୈଳୀ ମଧ୍ୟରେ ଶୃଙ୍ଖଳିତ କରିଥିବାରୁ ଗୀତଟିର ନାଟକୀୟତା ଅଧିକତର ବଳିଷ୍ଠ ହୋଇ ପାରିଛି । ଶେଷ ଧାଡ଼ିରେ ଥିବା ମିଳନର ଚିତ୍ର ପରେ ପରେ ସାବିତ୍ରୀଙ୍କର ପତି ବିଚ୍ଛେଦର ଦୃଶ୍ୟ ଆରମ୍ଭ କରିବାରେ ମଧ୍ୟ ନାଟକୀୟତା ରହିଛି । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଆଦ୍ୟ ପ୍ରଚେଷ୍ଟାରେ ସାମଗ୍ରିକ ସଚେତନ ଶିଳ୍ପ ସଂସ୍କାର ଏହା ଏକ ଉଦାହରଣ ।

"ସାଲବେଗ"ର ମୁଖବନ୍ଧରେ ନାଟ୍ୟକାର ତାଙ୍କର ବୌଦ୍ଧିକ ଯୋଜନା ସ୍ପଷ୍ଟ ଭାବେ ଦେଇଛନ୍ତି—ଲାଲବେଗ ପ୍ରକୃତି ଓ ପ୍ରବୃତ୍ତିର

ଡାସ, ଧ'ଲବେଗ ସାଧକ ଓ ସାଲବେଗ-ଜନନୀ ଈଶ୍ୱର-ପ୍ରେମରେ ଉନ୍ମାଦିନୀ । ସାଧନା ଓ ଉନ୍ମାଦନାର ମିଳନରେ ବିଭୁପ୍ରୀତି ଲାଭର ଏକ ଚିତ୍ର ଦେଖାଇବା ହେଲା ନାଟକର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । ଏହି ନାଟକର ସଫଳତାର ଅଙ୍ଗ ହେଲା ସେହି ମୂଳ ମୂଲ୍ୟାଙ୍କନ ଅନୁଯାୟୀ ତିନୋଟି ଯାକ ଚରିତ୍ରର ସମର୍ଥ ଚିତ୍ରଣ । ପ୍ରତ୍ୟେକଟି ଚରିତ୍ର ନିଜ ନିଜର ଜୀବନ-ମାର୍ଗ ବାଛିନେବା ପଛରେ ରହିଛି ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ବିଶିଷ୍ଟ ମାନସିକ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଏବଂ ନୈରାଶ୍ୟବୋଧର ପର୍ଯ୍ୟାୟ । ତେଣୁ ତତ୍ତ୍ୱ ସମ୍ବଳଟି ଯଥାର୍ଥ ଭାବେ ନାଟକୀୟ ରୂପ ପାଇଛି । ନାଟକର ଆରମ୍ଭ ବେଳକୁ ସାଲବେଗ ଜନନୀ ନିଜକୁ ସେଇ ନୈରାଶ୍ୟରୁ ମୁକୁଳେଇ ନେଇ ସାରିଛି—ପୂର୍ବାଭାସ ମାଧ୍ୟମରେ ତାର ସେହି ଦୁଃଖଦ ଅବସ୍ଥାର ଗୀତିନାଟ୍ୟ ଉପଯୋଗୀ ବର୍ଣ୍ଣନା ଆସେ । ସେହି ପୂର୍ବ ସ୍ମୃତି ତାର ରହିଛି, କିନ୍ତୁ ତହିଁର ମର୍ମନ୍ତୁଦ ତାଡ଼ନା ଆଉ ନାହିଁ । ସେ ବର୍ତ୍ତମାନ ବିଭୁପ୍ରେମରେ ଭୋଳ—ଏଣୁ ଗୀତର ପଂକ୍ତି ମାଧ୍ୟମରେ ତାର ଆତ୍ମପ୍ରକାଶର ନାଟକୀୟ ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତତା ରହିଛି । ସାଲବେଗ ଜଣେ ବୀର ସାଧକ । ପ୍ରଥମେ ରଜୋ ଗୁଣ-ପ୍ରଧାନ ଓ ପରେ ସାତ୍ତ୍ୱିକ ଗୁଣ-ପ୍ରଧାନ ସାଧନା ମଧ୍ୟ ଦେଇ ଗତି କରି ପରିଶେଷରେ ତାର ଉନ୍ମାଦିନୀ ଜନନୀର ପରିଚର୍ଯ୍ୟା ଓ ପ୍ରେରଣା ମାଧ୍ୟମରେ ସେ ପାଏ ଏକ ନିରଭିମାନ ମାନସିକ ଅବସ୍ଥାର—ଯାହା ବଳରେ ସେ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଆତ୍ମସମର୍ପଣ କରିବାରେ ସମର୍ଥ ହୋଇ ବିଭୁପ୍ରୀତି ଲାଭ କରେ । ଜଣେ ଜାରଜ ସନ୍ତାନ ରୂପେ ନିଜକୁ ଗ୍ରହଣ କରିନେବାରେ ଯେଉଁ ଆତ୍ମଗ୍ଲାନି ରହିଛି ତାହା ଭୁଲିବାରେ ତାର ପିତୃଭକ୍ତି ତାକୁ ସାହାଯ୍ୟ କରେ । ଏଣୁ ପିତାଦେଶ ପାଳନକୁ ଜୀବନର ବ୍ରତରୂପେ ସେ ଗ୍ରହଣ କରି ନେଇ ସେହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ନିଜକୁ ଏକ ଉନ୍ନତ ଆଦର୍ଶ ଭାବେ ସେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ କରି ପାରିଛି । କିନ୍ତୁ ହିନ୍ଦୁତ୍ୱିର ଦାସ ଲାଲବେଗ ପାଖରେ ଏତେଟା ନିଷ୍କପଟ ଭକ୍ତି ଅସହ୍ୟ । ଏଣୁ ସେ ସାଲବେଗକୁ ବହିଷ୍କାର କରିବାର ଆଦେଶ ଦେଇଛି । ଏହା ହେଉଛି ସାଲବେଗର ନୈରାଶ୍ୟର ମୁହୂର୍ତ୍ତ—କିନ୍ତୁ ରୁଗ୍ଣ ଶରୀର ସତ୍ତ୍ୱେ ତାର ସ୍ୱାଭିମାନ ଏବେ ସୁଦ୍ଧା ବଳବତ୍ତର ରହିଛି ଏବଂ ଏହି ସ୍ୱାଭିମାନକୁ ସମ୍ବଳ କରି ସେ ପୁଣି ବାଛି ନେଇଛି ଆହୁରି ଏକ କଷ୍ଟକର ସାଧନାର ମାର୍ଗ । ଲାଲବେଗର ଜୀବନରେ ମଧ୍ୟ ସାଧନାର ଆଗ୍ରହ ଆସିଛି—

ସାଲବେଗର ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ପ୍ରଭାବରେ । କିନ୍ତୁ ଯେଉଁ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ତାକୁ ତାର ସ୍ୱାଧୀନ ପ୍ରବୃତ୍ତିର ଜୀବନ ଠାରୁ ଦୂରେଇ ନେବାକୁ ପ୍ରେରଣା ଦିଏ ସେ ସେତେ ଅନ୍ତରଙ୍ଗ ହେଉନା କାହିଁକି ସେ ସେହି ମମତା ବିରୁଦ୍ଧରେ ସଂଗ୍ରାମ କରିଛି । ପ୍ରଥମେ ସାଲବେଗ ଜନନୀ ଓ ପରେ ସାଲବେଗ, ଉଭୟଙ୍କୁ ସେ ବହିଷ୍କାର କରି ଦେଇଛି କାରଣ ଉଭୟେ ଭିନ୍ନ ଭାବରେ ତାକୁ ପ୍ରବୃତ୍ତିକର ଜୀବନର ବିରୁଦ୍ଧରେ ପ୍ରରୋଚିତ କରିଥିଲେ । ସୂର୍ଯ୍ୟ ଓ ସାଗର ମଧ୍ୟରେ ସେ ତାର ଜୀବନକୁ ତିଳ ତିଳ କରି ଉପଭୋଗ କରିବାକୁ ଚାହେଁ—ଅସୀମ ତାର ଜୀବନ ଲାଳସା । କିନ୍ତୁ ଏହା ସତ୍ତ୍ୱେ ସେ ରହିଛି ଜଣେ ବିଚକ୍ଷଣ ବୁଦ୍ଧିସମ୍ପନ୍ନ ଶାସକ ଓ ଯୋଦ୍ଧା । ତାର ଉପସ୍ଥିତ ପ୍ରିୟତମା ଜେବୁନ୍ନିସା ଶତଚେଷ୍ଟା ସତ୍ତ୍ୱେ ଲାଲବେଗକୁ ଠକି ପାରି ନାହିଁ । କିନ୍ତୁ ଯେହେତୁ ନାରୀସୁଲଭ ପ୍ରତାରଣାମୟତାହିଁ ଜେବୁର ବିଶିଷ୍ଟ ଗୁଣ, ଯେହେତୁ ସୁନ୍ଦରୀ ଜେବୁ ଜଣେ ଶୁଦ୍ଧ, ପବିତ୍ର ନାରୀ ନୁହେଁ, ଠିକ୍ ସେହି କାରଣରୁ ଲାଲବେଗ ତାକୁ ଆହୁରି ଅନ୍ତରଙ୍ଗ କରି ନେବାକୁ ଚାହେଁ । ପ୍ରତି ଆତ୍ମୋତ୍ସର୍ଗର ଆବେଦନ ପାଇଲେ ସେ ହୁଏ ଅଣବିଶ୍ୱାସୀ । ଏହି ସୂକ୍ଷ୍ମ ବୌଦ୍ଧିକ ଚତୁର ଏବଂ ମାନସିକ ଅନ୍ତର୍ଦୃଷ୍ଟିର ବିକାଶ ନାଟକୀୟ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ଆସେ ତୃତୀୟ ଅଙ୍କରେ ଘନିଷ୍ଠ ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣ ଓ ସଂଳାପ କୌଶଳ ମାଧ୍ୟମରେ । ଲାଲବେଗ ଓ ଜେବୁର ମାନସିକ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ବିଭିନ୍ନ ଅବସ୍ଥା ଓ ତହିଁର ନାଟକୀୟ ପରିବର୍ତ୍ତନ ସବୁର ସ୍ୱରୂପ ସେଠାରେ ଖୁବ୍ ମନୋଜ୍ଞ ରୂପ ନେଇଛି । ସଂଳାପରେ ରହିଛି ଏଠି ଏକ ବିପୁଳ ସୂଚନା-ତ୍ମକ ଶୈଳୀ—ଯାହାକୁ ସୁ-ଅଭିନୟ ମାଧ୍ୟମରେ ବ୍ୟକ୍ତ କରେଇବା ନାଟ୍ୟ-କାରଙ୍କ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ । ପରେ ପରେ ଆସିଥିବା ଲାଲବେଗ-ସାଲବେଗ ସାକ୍ଷାତ୍କାରରେ ମଧ୍ୟ ସେ ପ୍ରକାରର ଶୃଙ୍ଖଳିତ ନାଟକୀୟତା ଆସେ । ସାଲବେଗ ଦୃଷ୍ଟିଶୂନ୍ୟ ଅପଟୁ ଓ ବିଦ୍ୱିଷ୍ଟ ସେନାପତି । ଅଥଚ ଲାଲବେଗ ଚାହୁଁଛି ସାଲବେଗର ବନ୍ଧନରୁ ମୁକ୍ତି । ଏଣୁ ସେ ସିଧାସଳଖ ତାକୁ କିଛି ପ୍ରକାଶ ନ କରି ବକ୍ର ଭାବରେ ହବିବ୍ ଓ ଜେବୁ ମାଧ୍ୟମରେ । କେତେବେଳେ ଅସହାୟ ପ୍ରାୟ ହୋଇ, କେତେବେଳେ ବା ବ୍ୟଗ୍ରଭାବେ ସେ ସାଲବେଗର ପ୍ରଶ୍ନର ଉତ୍ତର ଦିଏ—କାରଣ ଉତ୍ତର କେବଳ ଏତିକି ହିଁ ହେବ ଯେ ସେ ଚାହେଁ ଉପଭୋଗର ଜୀବନ । ସାଲବେଗ ତାକୁ ସ୍ନେହ

ଓ ଆଦର୍ଶ ବନ୍ଧନରେ ଜଡ଼ିତ କରି ଦେଉଛି, ସେଣୁ ତାର ଶଙ୍କା ଓ ମନରେ ବିଦ୍ରୋହ । ତେଣୁ ସେ ଯଥାସାଧ୍ୟ ଚେଷ୍ଟା ମଧ୍ୟ କରେ ସାଲବେଗ ପ୍ରତି ତା ନିଜ ମନରେ ଘୃଣାଭାବ ଉଦ୍ରେକ କରିବାକୁ । କିନ୍ତୁ ପୂର୍ବମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ଜେବୁ ପ୍ରତି ପ୍ରକାଶିତ ସ୍ନେହ ଓ ଆକର୍ଷଣ ଯେଉଁଭଳି ତାର ହୃଦୟର ଅନ୍ତରତମ ପ୍ରଦେଶରେ ଅସତ୍ୟ, ବର୍ତ୍ତମାନ ସାଲବେଗ ପ୍ରତି ପ୍ରକାଶ କରୁଥିବା ଘୃଣା ମଧ୍ୟ ସେଭଳି ଉପର ସ୍ତରର କଥା । ଯାହା ହେଉନା କାହିଁକି, ସେ ଗୃହୀ ସନ୍ନ୍ୟାସୀ । ସାଲବେଗର ଆଦର୍ଶକୁ ସତ୍ୟ ବୋଲି ଗ୍ରହଣ କରିବାକୁ ସେ ଗୃହୀନା । ସେଣୁ ଯେତେବେଳେ ଅସହାୟ ବୋଧ କଲେ ବି ପରିଶେଷରେ ନିଜକୁ ମୁକୁଳେଇ ନେଇ ସେ ଦୃଢ଼ ଭାବରେ ଚାଲିଯାଏ—

"ବେଟା—ନା-ନା ମଦ । ବେଶ୍ୟା—ଫୁର୍ତ୍ତି ! (କେଉଁ ଦୃଢ଼ ଭାବରେ ସେ ଚାଲିଗଲେ) ।"

ବଚନିକାରେ ସେ ବିଶେଷ କିଛି କହିନାହିଁ, କିନ୍ତୁ ପରୋକ୍ଷରେ ପ୍ରକାଶ କରିଯାଏ ଅନେକ କିଛି । ଏହାହିଁ ସମର୍ଥ ନାଟ୍ୟ ପ୍ରତିଭାର ଯଥାର୍ଥ ଅଭିପ୍ରକାଶ ।

ନାଟକଟିର ଅସଫଳତାର ଦିଗ ମଧ୍ୟ ରହିଛି । ଉପର୍ଯ୍ୟୁକ୍ତ ନାଟ୍ୟ ମୁହୂର୍ତ୍ତ ପରେ ପରେ ଭିଖାରୁଣୀ (ସାଲବେଗ ଜନନୀ)ର ଦୁଇଟି ମଦ୍ୟପଙ୍କୁ ଭକ୍ତିରସ ପାନ କରେଇବାର ଦୃଶ୍ୟ ଆସେ । ଏଠାରେ ନାଟ୍ୟକାର ପ୍ରଥମେ ଲଘୁ ହାସ୍ୟରସ ପରିବେଷଣ କରି ପରେ ଭକ୍ତି-ରସ ଉଦ୍ରେକ କରେଇବାରେ ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ଏଠାରେ ଫଳାପର ଚରମ ଅସଫଳତା ଦୃଷ୍ଟିକୁ ଆସେ । ହାସ୍ୟରସ ଓ ଭକ୍ତିରସ ଉଭୟ କ୍ଷୀଣ ଏବଂ ପ୍ରତିବେଶୀ ଭାବେ ପରସ୍ପରକୁ ଦୁର୍ବଳତର କରି ପକାଇଛନ୍ତି । ଫଳାପରେ ଶୃଙ୍ଖଳା-ବିହୀନତା ଏ ନାଟକର ପ୍ରଧାନ ଦୋଷ । ଲାଲବେଗ ଓ ଜେବୁନ୍ନିସାର କଥୋପକଥନରୁ ନାଟକର ଆରମ୍ଭ । ସେହି ଆରମ୍ଭରୁ ବଚନିକାରେ ଶୈଳୀ ଶୃଙ୍ଖଳାର ଅଭାବ ସ୍ପଷ୍ଟ । ଲାଲବେଗ ସୁରାପାନରେ ମତ୍ତ—

"ହାଃ—ହାଃ—ହାଃ—ମୋତେ, ତୋର ବନ୍ଧାକୁ, ଏଭଳି କହି ହସାନା, ଜେବୁ—ଲାଲବେଗର ଆବାଜ ଫାଙ୍କା ! ହାଃ—ହାଃ—ହାଃ"

ପୁଣି ପରେ ପରେ ଠିକ୍ ସେହି ଅବସ୍ଥାରେ ସେ ପୁଣି କହେ—

"ନ ପାରିଲେ ନାଶ୍ଚ—ଏହି ତୀକ୍ଷ୍ଣ ଅସୀ—ପଲକେ ଲେଉଟି—ଲୁଚିବ ସମୂଳେ—ସେହି ନିବିଡ଼, ଅଚ୍ଛେଦ୍ୟ, ପୀନ , ପୟୋଧର ଯୁଗ୍ମ ସନ୍ଧିସ୍ଥଳ ମଧ୍ୟେ; ପିଇବ ଶୋଣିତ ସୁଗ୍ଧି ଲାଳସା ମେଣ୍ଟାଇ ।"

କବିତାର ନାଟକୀୟ ବ୍ୟବହାରରେ ମଧ୍ୟ ଯତ୍ନହୀନତା ରହିଛି । ସାଲବେଗ ଓ ତାର ଜନନୀ ମଧ୍ୟରେ ନାଟକର ପରଭାଗରେ ଥିବା କଥୋପକଥନରେ କବିତା ପଂକ୍ତିର ବ୍ୟବହାର ଆଦୌ ଉପଯୁକ୍ତ ହୋଇ ପାରିନାହିଁ ।

ନାଟକର ଅନ୍ୟ ଏକ ବିଶିଷ୍ଟ ଅସଫଳତା ହେଲା ସାଲବେଗର ବିଭୁପ୍ରୀତିର ପରିଣତି ଚିତ୍ରଣ । ନାଟକୀୟ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏହାର ପ୍ରଭାବ କ୍ଷୀଣ । କିନ୍ତୁ ଏ ସବୁ ତ୍ରୁଟି ସତ୍ତ୍ୱେ ମନୋଜ୍ଞ ଅନ୍ତନାଟକୀୟତାର ଗୁଣ ତଥା ଚରିତ୍ର-ବିଗ୍ରହର ସମର୍ଥ ନାଟକୀୟ ପ୍ରକାଶନ, ଉଭୟ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏହା ସାର୍ଥକ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇପାରିଛି । ଏ ସାମର୍ଥ୍ୟର ମୂଳଶକ୍ତି ଅନୁଧ୍ୟାନ କଲେ ଦେଖାଯାଏ ଏଥିରେ ମାନବଧର୍ମିତାର ଏକ ନୂତନ ସ୍ୱାକ୍ଷର ବିଦ୍ୟମାନ । "ଖ୍ରୀଷ୍ଟ" ଥିଲା ଅତିମାନବ ସ୍ତରରେ; "ସାବିତ୍ରୀ"ରେ ନାଟ୍ୟରୂପ ସଫଳ ହୋଇପାରି ନ ଥିଲା । କିନ୍ତୁ "ସାଲବେଗ"ରେ ପୌରାଣିକତା ପାଇଛି ମାନବୀୟ ମୂଲ୍ୟବୋଧର ଆବେଗ ଏବଂ ଘନିଷ୍ଠ ମାନବୀୟ ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣର ସ୍ୱଭାବ । ଏଣୁ "ସାଲବେଗ" ଏକ ସଫଳ ନାଟକ ହୋଇ ପାରିଛି ।

ଗଜପତି ଚରିତ୍ର ମାଧ୍ୟମରେ ଯେଉଁ ବିପ୍ଳବୀ ମାନବଧର୍ମିତା ସ୍ଫୁରିଉଠେଇଥିଲା ସାଲବେଗ ଚରିତ୍ର ମାଧ୍ୟମରେ ତାହା ପାଇଛି ଏକ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ପ୍ରତିରୂପ । ଆଗରୁ କୁହାଯାଇଛି, ନାଟକର କ୍ରମ ପରିଣତିରେ ମାନବଧର୍ମୀ ଆଭିମୁଖ୍ୟ ଏକ ବିଶେଷ ଘଟଣା । ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାରଙ୍କ ପୂର୍ବବର୍ତ୍ତୀ ଓଡ଼ିଆ ପୌରାଣିକ ନାଟକରେ ଏହି ମାନବୀୟ ଆବେଗର ନାଟ୍ୟରୂପ ସେତେ ବଳିଷ୍ଠ ବା ସୁସଂଯୋଜିତ ନୁହେଁ । ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ହିଁ ଏହାର ବିଶିଷ୍ଟ ପ୍ରସାର-କେନ୍ଦ୍ର । ମାନବଧର୍ମିତାର ସ୍ୱୀକୃତି ଓ ଅନୁସରଣରେ ନାଟ୍ୟକାର ତାର ସୃଷ୍ଟିକୁ ଦୁଇଟି ଢଗରେ ଆଗେଇ ନିଏ । ଗୋଟିଏ ହେଲା ନାଟ୍ୟଚରିତ୍ର ଗୁଡ଼ିକୁ ଅଧିକତର ଭାବେ ମାନବୀୟ

କରି ତୋଳିବାରେ ଏବଂ ଅପରଟି ହେଲା ନାଟକ ମାଧ୍ୟମରେ ମାନବୀୟ ଆଦର୍ଶର ଉପସ୍ଥାପନା ଏବଂ ପ୍ରସାରଣରେ ମୂଳ ନାଟ୍ୟାବେଗ ସୃଷ୍ଟି କରିବା । "ସାବିତ୍ରୀ"ରେ ଭାଷାକୁ କ୍ରମଶଃ ମାନବୀୟ ସ୍ତରର ଅନ୍ତରଙ୍ଗ ଭାବ ପ୍ରକାଶ ଆଡ଼କୁ ଘେନିଯିବାର ଚେଷ୍ଟା ଥିଲା; "ସାଲବେଗ"ରେ ଭିକାରୁଣୀର ବଚନକାରେ ମଧ୍ୟ ସେହି ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ରହିଛି । ପୁଣି ଚରିତ୍ର ଗୁଡ଼ିକର ମାନସିକ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ନିବିଡ଼ ରୂପାୟନରେ ଏହି ମାନବୀୟତା ଆହୁରି ବିକଶିତ ହୋଇଛି । ଆହୁରି ବିଶେଷରୂପେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ସଚେତନ ମାନବଧର୍ମିତାର ସ୍ପଷ୍ଟତର ଆଭାସ ସେହି ଆଦର୍ଶର ଆବେଗମୟ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । "ସାଲବେଗ"ରେ ଏହି ମାନବୀୟ ଆଦର୍ଶ ସ୍ପଷ୍ଟ, ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ପାଇଛି—

"ବୋଲନ୍ତି କେହି, ମୁଁ କାଫେର । କେହି, ମୁଁ ଯବନ—କେହି କେହି, ପୁଣି, ମାତା,—ମୁହିଁ ଜାରଜ ସନ୍ତାନ ! କିବା କ୍ଷତି ମୋ'ର—କିବା ଯାଏ ଆସେ ତହିଁ—ଜ୍ଞାନାଲୋକେ ଦେଖ ଯେବେ—ମୁହିଁଟି ମନୁଷ୍ୟ । ମନୁଷ୍ୟର ଆକୃତି ପ୍ରକୃତି ମୋର, ଯଥାବିଧି ପୂର୍ଣ୍ଣତା ବିକାଶି ! ତେଣୁ ମନୁଷ୍ୟତ୍ୱ ଧର୍ମ ମୋର ! ଆଚରିବ ସେହି ଧର୍ମ, ମନୁଷ୍ୟର ଗର୍ବେ ।"

(୧ମ ଅଙ୍କ)

"ଦାସିଆ ବାଉରି" ନାଟକରେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ମାନବଧର୍ମିତାର ଗୀତିକାବ୍ୟ-ଧର୍ମୀ ଉଚ୍ଛ୍ୱାସମୟ ପରିପ୍ରକାଶ ଘଟିଛି । ଆଦର୍ଶଟି ସିଧାସଳଖ କୌଣସିଠାରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରାଯାଇ ନାହିଁ । କିନ୍ତୁ ସେଇ ଆବେଗ ହିଁ ଏହି ଭକ୍ତିମୂଳକ ନାଟକର ମୂଳ ସ୍ୱରୂପ । ବୈଦିକ ତତ୍ତ୍ୱରେ ବା ଯୋଗାଭ୍ୟାସରେ ବା ନିର୍ଲିପ୍ତ ସାଧନା ମାଧ୍ୟମରେ ଏଠି ବିଭୁପ୍ରୀତି ଆସି ନାହିଁ । ଆସିଛି ସିଧାସଳଖ ଅନାବିଳ ମାନବୀୟ ପ୍ରେମ ମାଧ୍ୟମରେ । ଭକ୍ତି-ମୂଳକ ନାଟକ ହୋଇ ଏକ ଅତିଲୌକିକ କାହାଣୀର ନାଟ୍ୟରୂପ ହେଲେ ହେଁ ଏହି ମାନବୀୟ ଆବେଗ ଏବଂ ନାଟ୍ୟାଦର୍ଶ ଫଳରେ ନାଟକଟି ଗୋଟିଏ ସାମାଜିକ ଓ ପାରିବାରିକ ନାଟକ ଭାବରେ ମଧ୍ୟ ଉପଭୋଗ୍ୟ । ଷଡ଼ଙ୍ଗୀ, ତର୍କପଞ୍ଚାନନ ଓ ଗେଣ୍ଡୁ—ପ୍ରତ୍ୟେକେ ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ

ସାଧାରଣ ଚରିତର ନିଖୁଣ, ପ୍ରାଣବନ୍ତ ରୂପାୟନ । ପ୍ରତ୍ୟେକଙ୍କର ସଂଳାପ ସୁନିୟନ୍ତ୍ରିତ ଓ ପାରୋଚିତ । ଦାସିଆ ଏବଂ ଛଦ୍ମବେଶୀ ଶ୍ରୀହରିଙ୍କୁ ମିଶାଇ ଏହି ପାଞ୍ଚୋଟି ଚରିତ୍ର ମାଧ୍ୟମରେ ସମଗ୍ର ନାଟକଟିର ବିଷୟବସ୍ତୁ ପରିବେଶିତ । ଏହି ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ ନାଟକର ଶେଷାଂଶରେ ଥିବା ହରିମିଳନର ଦୃଶ୍ୟଟିକୁ ବଂଶ ଶତାବ୍ଦୀର ଦର୍ଶକ ମନ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ହୁଏତ ଅସ୍ୱାଭାବିକ ବା ନାଟ୍ୟକଳା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଅବାଞ୍ଛିତ କୁହାଯାଇ ପାରେ । ନଭୁବା ସମୁଦାୟ ନାଟକଟିକୁ ବିଚାର କଲେ ଅଶ୍ୱିନୀ କୁମାରଙ୍କର ପୌରାଣିକ ନାଟକର ଏହା ଏକ ଚରମ ସଫଳତା ବୋଲି ନିଃସନ୍ଦେହରେ କୁହାଯାଇ ପାରେ ।

ପ୍ରଥମ ଅଙ୍କରୁ ହିଁ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଏକ ନୂତନ ଶକ୍ତି ଦୃଷ୍ଟିକୁ ଆସେ । ପୂର୍ବ ନାଟକ ସବୁ ଭଳି ପ୍ରାରମ୍ଭିକ ଅବତାରଣାକୁ ଯଥେଷ୍ଟ ଅତି-ନାଟକୀୟ କରି ତୋଳିବାର ଆଗ୍ରହ ଆଉ ଏଠି ନାହିଁ । ସମର୍ଥ ସୃଷ୍ଟି ପାଇଁ ନାଟ୍ୟକାର ନିଜକୁ ଏକ ଅଯଥା ଉତ୍ତେଜନାର ଆବେଗରେ ନ ରଖି ବର୍ତ୍ତମାନ ଏକ ନୀରବ ସାମର୍ଥ୍ୟ ନେଇ ସାଧାରଣ ସ୍ତରରୁ ନାଟକଟିର ଆରମ୍ଭ କରୁଛନ୍ତି । ଦାସିଆ ବାଉଁଶ ତନ୍ତରେ ଲୁଗା ବୁଣୁଛି । ତାର ସ୍ତ୍ରୀ ଗେହ୍ଲି ଅରଟରେ ସୂତା କାଟୁଛି । ଉଭୟେ ନିଜ ନିଜ କାର୍ଯ୍ୟରେ ନିବିଷ୍ଟ—କେବଳ ବେଳେ ବେଳେ ଦାସିଆ ଗୋଟିଏ ଲେଖାଏଁ ପଦ ଆବୃତ୍ତି କରୁଛି—"ଚମ୍ପା ଗୋରି ଲୋ, ତୋ ନାଗର ଯାଇଛି ଫୁଲ ତୋଳି" ଇତ୍ୟାଦି ଓ ଗେହ୍ଲିର ମୁହଁରେ ଯଥୋଚିତ ଭାବ ସବୁ ଫୁଟି ଉଠୁଛି । ଏହା ପ୍ରାୟ ତାର ଅଜ୍ଞାତସାରରେ ସ୍ୱତଃ ଘଟି ଯାଉଛି । ଏକ ନିତାନ୍ତ ସ୍ୱାଭାବିକ, ସାଧାରଣ ପରିବେଶ—କିନ୍ତୁ ପତି ପତ୍ନୀର ପାରସ୍ପରିକ ପ୍ରେମ ସୁସ୍ପଷ୍ଟ । ଏହି ତନ୍ମୟତାକୁ ହଠାତ୍ ଭାଙ୍ଗିଦେଇ ଦାସିଆ ଚାହୁଁଲ କରେ—

ଦାସିଆ—ଦିନେ ଯାଇଥିଲି ଲୁଗା ବିକ—
ହାଣ୍ଡିରେ ଖାଇଦେଲି ଚାଉଳ —

ଚମ୍ପା—

ଗେହ୍ଲି—(ଖପ୍‌କିନା ଦାସିଆ ହାତମୁଠାକୁ ଧରିଲା)

ଦା—ମ—!

ଗେ—'ମ' ନା 'ଯ' ? କଣରେ ? ମୁଁ 'ଟାଉକା' ?

ଦା—ହୋଃ...ହୋଃ...ହୋଃ (ହସି ଗଡ଼ିଗଲା)

ଗେ—(କଅାଁଖଣ୍ଡା ଗେଞ୍ଜିଲା ଭଳି, ଆଖିର ଜଳ ଉଠି) କେବେ ମୁଁ ହାଣ୍ଡିରେ ଖାଇଛୁରେ ତୋ'ର, ହାଣ୍ଡିଖିଆ ? ତୋ ଘରେ ଆଗେ ହାଣ୍ଡି ଅଛି ନା ? ଛତରଖିଆ ତୁ—ଛତରରେ ଖାଇ ବୁଲିବୁ—କହିଲି ବେଳକୁ; କହିବୁ କ ନା...(ସକେଇ ସକେଇ) ସେ ଦିନ ରାମ ବୌ କଙ୍କଡ଼ା ପୂଞ୍ଜେ ଦେଇ ଯାଇଥିଲା ବୋଲି, କହିଲି, ଆଜ ପର୍ସାଦ ପାଅ ନାହିଁ—ଗଣ୍ଡାଏ ଫୁଟେଇ ଦିଏଁ କି, କଙ୍କଡ଼ା ପୋଡ଼ା ଦେଇ—"ଇତ୍ୟାଦି ।

ଅଭିନୟ ମାଧ୍ୟମରେ ଭାବ ପ୍ରକାଶ ଉପରେ ପ୍ରାଧାନ୍ୟ, ସାଧାରଣ ପରିବେଶର ସୃଷ୍ଟି, ସୂକ୍ଷ୍ମ ହାସ୍ୟରସ ଓ ତହିଁର ଅନ୍ତରାଳରେ ଚରିତ୍ର ଦୁଇଟିର ନିବିଡ଼ ସମ୍ପର୍କ, କଥିତ ଭାଷାର ଉପଯୁକ୍ତ ଓ ସମର୍ଥ ବ୍ୟବହାର ଏବଂ ତାହାର ମାଧ୍ୟମରେ ସୁସ୍ପଷ୍ଟଭାବେ ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣ—ଏ ଗୁଣଗୁଡ଼ିକ ଅଶ୍ୱିନୀ ବାବୁଙ୍କର ପୂର୍ବ ନାଟକ 'ଭ୍ରଷ୍ଟ' ଓ 'ସାବିତ୍ରୀ'ରେ ଏଭଳି ସୁସଂଯୋଜିତ ଭାବେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳି ନ ଥିଲା । ଶିଳ୍ପର କ୍ରମ-ବିକାଶ ତାହାର ଗୋଟିଏ କାରଣ । କିନ୍ତୁ ଆହୁରି ବିଶିଷ୍ଟ କାରଣ ହେଲା ଯେ ସାଧାରଣ ନରନାରୀର ସାଧାରଣ ଅନୁଭବ ସବୁକୁ ନାଟ୍ୟକାର ଆଗରୁ ନାଟ୍ୟ ଉପଯୋଗୀ ବୋଲି ଗ୍ରହଣ କରି ନ ଥିଲେ—ନାଟକର ମୂଳ ଆବେଦନକୁ ରୋମାଞ୍ଚକାରିତାରେ ସୀମିତ କରି ଦେଇଥିଲେ । ଗେହ୍ଲି ଚରିତ୍ରର ବଳିଷ୍ଠ ଓ ମୁଗ୍ଧକର ରୂପାୟନ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ସାଧାରଣ ମାନବୀୟ ଅନୁଭବ ପ୍ରତି ସମ୍ବେଦନଶୀଳ ଏବଂ ଆବେଗସମ୍ପନ୍ନ ମନୋଭାବ ନେଇ ସମ୍ଭବ ହୋଇଛି । ଉପର୍ଯ୍ୟୁକ୍ତ ସଂଳାପର ଶେଷ ଆଡ଼କୁ ଗେହ୍ଲି ଓ ଦାସିଆର ସମ୍ପର୍କରେ ଗୋଟିଏ ବିଶିଷ୍ଟ ଗୁଣ ଉଦ୍‌ଘାଟିତ ହୋଇଛି । ଏ ଗୁଣଟିର ନାଟକର ଏକ ମୂଳ ଉତ୍ସ ସଙ୍ଗେ ସମ୍ପର୍କ ରହିଛି ।

କଥା ହେଲା, ଦାସିଆର ବିଭୂପ୍ରୀତି ତାକୁ ବର୍ତ୍ତିତ ସାଂସାରିକ ଜୀବନରୁ ଦୂରେଇ ନେଇ ଯାଇଛି । ଅପର ପକ୍ଷରେ ତା ପ୍ରତି ରହିଥିବା

ସ୍ନେହ ଓ ସମ୍ମାନ ଫଳରେ ଏହି ଉକ୍ତିଭାବ ପ୍ରତି ଗେହ୍ଲିର ସମବେଦନା ଥିଲେ ସୁଦ୍ଧା ଏଥି ସକାଶେ ସେ ଚିନ୍ତିତା, କାରଣ 'ପର୍ସାଦ' ଉପଦ୍ଭୋଗର ଜୀବନ 'କଙ୍କଡ଼ା ପୁଞ୍ଜା' ଉପଦ୍ଭୋଗର ଦାମ୍ପତ୍ୟ ଜୀବନଠାରୁ ଯଥେଷ୍ଟ ଦୂରରେ । ଅସ୍ପୃଶ୍ୟା, ଆଣ୍ଟୁକୁଡ଼ୀ ଗେହ୍ଲିର ମାନ-ଅଭିମାନ, ସ୍ନେହ-ସୋହାଗ ସବୁକିଛିର ଏକମାତ୍ର ପାତ୍ର ହେଲା ଦାସିଆ । ସେ ଯଥାସମ୍ଭବ ଆତ୍ମସଂଯମ ଅବଲମ୍ବନ କରି ପତିପ୍ରୀତି ଓ ପତି ସେବାରେ ନିଜର ବିରାଟ ଦୁର୍ଭାଗ୍ୟକୁ ଭୁଲିଯିବାର ଚେଷ୍ଟା କରୁଛି । ଦାସିଆର ବିଭୁପ୍ରୀତି ଓ ଗେହ୍ଲିର ବିଭୁପ୍ରୀତି ନାଟକରେ ଏକ ମନୋଜ୍ଞ ସଂଘର୍ଷର ସୂତ୍ରପାତ କରେ । ଏହି ସଂଘର୍ଷର ପରିଣତି ନାଟକଟିକୁ ମାନସାୟୁ ସ୍ତରର ଚରମ ଆବେଦନଟିକୁ ଘେନିଯାଏ । ଗେହ୍ଲି ତାର ନାରୀସୁଲଭ ଅନୁଭବ ନେଇ ଦାସିଆକୁ ସାଧାରଣ ବାଉରି ଜୀବନର କର୍ତ୍ତବ୍ୟରେ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାବେ ନିୟୋଜିତ କରିବାକୁ ବାରମ୍ବାର ପରାମର୍ଶ ଦେଇଛି କାରଣ ଦାସିଆର କ୍ରମବର୍ଦ୍ଧିଷ୍ଣୁ ଉକ୍ତିଭାବ ତାର ଦାମ୍ପତ୍ୟ ଜୀବନକୁ ବିପର୍ଯ୍ୟସ୍ତ କରିବାର ଆଶଙ୍କା କ୍ରମେ ଗେହ୍ଲି ମନରେ ଅଧିକତର ବଳବତ୍ତର ହୋଇ ଉଠିଛି ।

ଗେହ୍ଲି—"ଆରେ, ତୁ ତ ବାଉରି ଘରେ ଜନ୍ମ—ବାଉରି ଆଚରଣ
କରିବୁ—ସେ ବାହ୍ମଣିଆଁ ପାଇଟିକି ମନ କାହିଁକି ? ଆରେ
ଯା'କୁ ଯା ପୋଷାଏ, ନା ? ତୁ ବାଉରି, ଚନ୍ତ ମୁଠେଇବୁ, କି
ମାଟିକି ଯିବୁ—ତୋ'ର ସେ ପୋଥି ପାଖ ପଶିବାରେ ଲାଭ ?
ଚିତା କାଟିବାରେ ଫଳ ? ଆମେ ଯଦି ବାହ୍ମଣ ପାଲଟିବା,
ଆମର କାମସବୁ କରିବ କି ? ବାହ୍ମଣେ ଆସି କରିବେ ?"

ବା

ଦାସିଆ—"ବିଧାତା ମୋତେ ଏହା କଲା
ନୀଚ ଜାତିରେ ଜନ୍ମ ଦେଲା ॥
କାହୁଁ ପାଇବି ହରି ମୁକ୍ତି
ଜୀବନ ହୋଇବ ମୋ ଶାନ୍ତି ॥"

(ଆପଣାର ଚିନ୍ତାରେ କାମ କରିବାକୁ ଗଲା, ହତାଶ ଭାବେ—ଯେମିତି କି ତାହାହିଁ ତାହାର ଏକମାତ୍ର ସଙ୍ଗୀ) ।

ଗେହ୍ଲି—ଘଟେଇଣି କାହିଁକ ରେ ?—ଆମର କାମରେ କ'ଣ ଆମର
"ମୋକ୍ଷ" ନାହିଁ ?

ଏଇ ବାସ୍ତବବାଦୀ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ, ସରଳ ପ୍ରେମ ଓ ଭକ୍ତିରେ ଦୃଢ଼ତା ହିଁ ପରିଶେଷରେ ଗେହ୍ଲିକୁ ଦେଇଛି ବିଶ୍ବ ସାକ୍ଷାତ୍କାର । ମାନବୀୟ ସ୍ତରରେ ରହି ନିଜର ପ୍ରେମପୂଜା ମାଧ୍ୟମରେ ସେ ସାଧାରଣ ଜୀବନର ପରିବେଶ ମଧ୍ୟକୁ ଶ୍ରୀହରିଙ୍କୁ ଓଟାରି ଆଣେ ।

ଷଡ଼ଙ୍ଗୀ ମହାଶୟଙ୍କର କଥୋପକଥନ ଓ ପରେ, ଭିନ୍ନ ରୂପରେ, ତର୍କପଞ୍ଚାନନଙ୍କ ଆଗ୍ରହ ବିଷୟରେ ମଧ୍ୟ ସେଭଳି ନିବିଡ଼ ସାମାଜିକ ଓ ମାନସିକ ଚେତନାର ରୂପାୟନ ଆମେ ପାଉଁ । ଏ ସମସ୍ତର ବିପକ୍ଷରେ ରହିଛି ହାସିଆର ଅନାବିଳ, ସରଳ ନିଷ୍କପଟତାର ଆବେଗମୟ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ । ନାଟକର ଆରମ୍ଭରୁ ହାସିଆର ଆମେ ଯେଉଁ ଚିତ୍ର ପାଉଁ ତାହା ହେଉଛି ଏକ ସରଳ ବାଉଳୀର ଭକ୍ତିଭାବ ଓ ପତ୍ନୀ ସୌଖ୍ୟର ଚିତ୍ର । ସେ ଜଣେ ହାସ୍ୟରସଗ୍ରାହୀ, ନିରଭିମାନ କର୍ମରତ ଗୃହସ୍ଥ । ଷଡ଼ଙ୍ଗୀଙ୍କ ସଙ୍ଗେ କଥୋପକଥନରେ ତାର ସରଳ ପ୍ରାଣ ସୁନ୍ଦରରୂପେ ଅଙ୍କିତ ହୁଏ । ହାସିଆର ଈଶ୍ବର ପ୍ରୀତି ବର୍ଣ୍ଣନାତ୍ମକ ଭାବେ ନ ଆସି ନାଟକୀୟ ଗୁଣରେ ଅନ୍ୟ ଚରିତ୍ରର ସଂଳାପ ବା ତାହାର ନିଜର ସ୍ବତଃସ୍ଫୂର୍ତ୍ତି ଆବେଗ ମାଧ୍ୟମରେ କ୍ରମଶଃ ଘନୀଭୂତ ସୂଚନା ସବୁ ଦର୍ଶକ ପାଖରେ ପହଞ୍ଚେ । ତାର ସାଧାରଣ ଜୀବନର ପ୍ରଥମ ନାଟକୀୟ ମୁହୂର୍ତ୍ତି ଆସେ ପୁରୀଯାତ୍ରା ଠାରୁ । କାଳେ ଷଡ଼ଙ୍ଗୀଙ୍କର ପ୍ରତିଶୋଧ ମନୋବୃତ୍ତି ହେତୁରୁ ସେମାନଙ୍କର ଆର୍ଥିକ ଅନାଟନ ଆସିବ ଏଇ ଭୟରେ ଗେହ୍ଲି ଆପେ ହାସିଆକୁ ପୁରୀ ଯାଇ ଯାତ୍ରା ସମୟରେ ଅଧିକ ମୂଲ୍ୟରେ ଲୁଗାସବୁ ବିକି କରି ନେଇ ଆସିବାକୁ ପ୍ରସ୍ତାବ ଦିଏ । ଏଥିରେ ଆସେ ନାଟକୀୟ ବ୍ୟାଜୋକ୍ତି ଯାହାକୁ ପରେ ପରେ ନାଟ୍ୟକାର ପ୍ରକାଶିତ କରନ୍ତି । ହାସିଆ ଏ ପ୍ରସ୍ତାବରେ ଉଲ୍ଲସିତ ହୋଇଉଠେ—"ବାରେ ମୁଁ ଯାତ୍ରା ଦେଖିପିବ, ପ୍ରଭୁଙ୍କୁ ଦର୍ଶନ କରିବି"—ଏବଂ ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଗେହ୍ଲି ସତର୍କ ହୋଇଯାଏ—"ଆରେ ଅଲପେଇସିଆ—ମୁଁ କ'ଣ ତତେ 'ଯାତ' ଦେଖିବାକୁ ପଠଉଚି ?—ନା—ନା ତୋ' ସିବାରେ ଲେଡ଼ାନାହିଁ—

ଆମର ବଣିକରେ କାମ ନାହିଁ ।" ଦାସିଆ କିନ୍ତୁ ଅଧିର ଭାବେ କାକୁତି ମିନତି କରେ ଓ ଗେହ୍ଲି ଆଉ ବିଶେଷ ବାଧା ନ ଦେଇ ତାର ଆୟୋଜନ କରିଦିଏ । କେବଳ ତଦା'ପି ମୁହୂର୍ତ୍ତରେ' ଦର୍ଶକ ଜାଣିବାକୁ ପାଏ ଯେ ଗେହ୍ଲିର ମଧ୍ୟ ଏଥିରେ ଗୋଟିଏ ବିଶିଷ୍ଟ ଅଭିପ୍ରାୟ ଅଛି—ସ୍ୱାମୀ ତା ପାଇଁ "ବର" ଆଣିବ । "ଓଃ ମୁଁ ଆଣ୍ଠୁକୁଡ଼ୀ ହେବାରୁ ସିନା ଏତେ ସବ କଳ ତାଙ୍କୁ ଆଜ ହିଦରେ, ମନରେ"—ଦାସିଆର ବିଭୁପ୍ରୀତିକୁ ଗେହ୍ଲି ତାର ନିଃସନ୍ତାନ ଅବସ୍ଥା ବିରୁଦ୍ଧରେ ଗୋଟିଏ ନୀରବ ଅଭିଯୋଗ ଭାବେ ମଧ୍ୟ ଗ୍ରହଣ କରିଛି । ଏଭଳି ମର୍ମସ୍ପର୍ଶୀ ମାନବୀୟ ଅନୁଭବକୁ ନେଇ ହିଁ ଏ ନାଟକଟିର ଗୌରବ ।

ଯାହାରୁ ଫେରିବା ବେଳକୁ ଦାସିଆର ଗୋଟିଏ ବିରାଟ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଆସି ସାରିଛି । ତାର ସାଧନାର ସିଦ୍ଧି ସେ ପାଇଛି—ଏହା ସେ ନିଜେ ଜାଣେନା, କିନ୍ତୁ ଅନ୍ତରରେ ସେ ଅନୁଭବ କରୁଛି ଏକ ବିଚିତ୍ର ଆତ୍ମାନନ୍ଦ । ବର୍ତ୍ତମାନ ପ୍ରାୟ ସେ ସବୁବେଳେ ରହୁଛି ଭକ୍ତି-ବିଭୋର ଏବଂ ତାର ଏହି ଅବସ୍ଥାକୁ ସୂଚେଇବାରେ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର "ଦାର୍ଢ୍ୟତା-ଭକ୍ତି"ର ପଂକ୍ତି ସବୁର ଯେପରି ପ୍ରୟୋଗ କରିଛନ୍ତି ତାହା ବିଚିତ୍ର ଭାବେ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ତଥା ଏକାନ୍ତ ନାଟକୀୟ । ଦ୍ୱିତୀୟ ଅଙ୍କରେ ଦାସିଆର ପ୍ରତ୍ୟାବର୍ତ୍ତନ ପରେ ଏ ମନୋଜ୍ଞ ଦୃଶ୍ୟ ଆସେ । ସିଦ୍ଧଭକ୍ତ ଦାସିଆର ଅତିଲୌକିକ କରାମତିର ଗୋଟିଏ ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତର ପ୍ରଥମେ ଅବତରଣିକା ହୁଏ । ତାପରେ ଦୀର୍ଘ ଦଶ ଦିନର ବିଚ୍ଛେଦ ପରେ ଉଭୟ ଦମ୍ପତିଙ୍କର ପ୍ରଥମ ନିଭୃତ ସଂସର୍ଗର ଚିତ୍ର—

"ଦାସିଆ—(ହସି ହସି) ଗେହ୍ଲି !

ଗେହ୍ଲି—କ'ଣ ?

ଦା:—ମୁଁ ତ ଭୁଲିଚି ।

ଗେ—କିସରେ ?

ଦା: — ଢିଅଁଠୁ ବର ଆଣିବାକୁ— ?

ଗେ: — ଘର ତ ପାଶୋରି ପକାଇଥିଲ ? ଆରେ, ଢିଅଁଙ୍କ ରୂପରେ ଏକାବେଳକେ ଭୋଳ ହୋଇ ଯାଇଥିଲୁ ନା କ'ଣ ?—

ଦା:— (ଆଖିବୁଜି) ଆହା ! କି ସେ ରୂପ ଗେହ୍ଲି । ଅବିକଳ ଯା ମୁଁ
ଶୁଣିଥାଏଁ ପଦ ନିତି—
"ନବୀନ ଶ୍ୟାମଘନ ମୂର୍ତ୍ତି···" ଇତ୍ୟାଦି

ଫଳାପରେ ଫୁଟି ଉଠୁଛି ଅନାବିଳ ସ୍ନେହ । ଗେହ୍ଲି ମନରେ ଅଭିମାନ ନାହିଁ—ସ୍ୱାମୀର ଶୁଶ୍ରୂଷା ନେଇ ସେ ତତ୍ପର । କିନ୍ତୁ ଏ ଘନିଷ୍ଠ ପରିବେଶରେ ଦାସିଆ ତାର ଅନ୍ତରର ଉଚ୍ଛ୍ୱାସ ବ୍ୟକ୍ତ କରିବାର ପ୍ରଥମ ସୁଯୋଗ ପାଇଛି । ଫଳରେ ଗେହ୍ଲି ପରିହାସ ଛଳେ ତାର ସେଦିନ ଭୋଳ ହୋଇ ଯାଇଥିବା ଅବସ୍ଥାକୁ ସୂଚେଇବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ସେ ସତରେ ସେହି ଭାବରେ ବିଭୋର ହୋଇ ଉଠେ । ପ୍ରଥମେ ଗେହ୍ଲି ସାଧାରଣ ଭାବେ ବିଦ୍ରୂପ କରି ତାକୁ ପ୍ରକୃତିସ୍ଥ ହେବାକୁ କହେ । ଦାସିଆ ବିମୁଗ୍ଧ, ଭକ୍ତିରସ ପ୍ଲାବିତ ଅନ୍ତରରେ ଗାଇ ଗ୍ଭଲିଥିବା ବେଳେ ସେ ତାର ବୁଜୁଳା ବୁଜୁଳି ରଖିଦେଇ ଭୋଜନର ବ୍ୟବସ୍ଥା କରେ । ଦାସିଆର କିନ୍ତୁ ତା ପ୍ରତି ଆଦୌ ନଜର ନାହିଁ । ଗେହ୍ଲି ପାଖରେ ଦାସିଆର ଏହି ଗମ୍ଭୀରତର ଭାବୋଚ୍ଛ୍ୱାସ ନୂତନ । କିଛିଟା ବ୍ୟଗ୍ର ଭାବେ ସେ ପୁଣି ବିଦ୍ରୂପ ଭଙ୍ଗୀରେ ତାକୁ ଖାଇ ବସିବାକୁ ପୁନର୍ବାର ଅନୁରୋଧ କରେ—

"ଠାକୁରେ, ମୁଁ ଲୁଚି ହେଉଛି—ମୋ'ର ନଇବେଦ୍ୟ ଟିକିଏ ଭୋଗ ହେଉ ଭଲ ଆଗେ" । କିନ୍ତୁ ଦାସିଆ ପୂର୍ବବତ୍ ଗାଇ ଗ୍ଭଲେ । ପ୍ରତ୍ୟେକେ ନିଜ ନିଜର ପ୍ରେମ-ନୈବେଦ୍ୟ ଢାଳିବାରେ ବ୍ୟସ୍ତ-ଦାସିଆ ଜଗନ୍ନାଥଙ୍କ ପାଖରେ, ଗେହ୍ଲି ତାର ସ୍ୱାମୀ ପାଖରେ । ଏହି ସଂଘାତ ମର୍ମସ୍ପର୍ଶୀ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ପାଇଛି ।

"ଦାସିଆ—ସେ ପାଦେ ଆଶ୍ରେ ଥିବ ଯାର,
ସଂସାର ଭୟ ନାହିଁ ତାର୍ ।"

ଗେହ୍ଲି—ମୋର "ଭୟ" ଭଲି ବଢ଼ାଉଚୁ କିଆଁ ? ମୁଁ ପଦ ଏଇ
"ପାଦେ" ଆସରା କରି, ବଞ୍ଚି ରହିଚି ?

ଗେହ୍ଲି ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ମାନବୀୟ ସ୍ତରରେ । ଏଣୁ ତାର ଦେବତା'ର 'ବିଭୋର' ଅବସ୍ଥା ଯା ଉପରେ ସେ କୌତୁକ କରୁଥିଲି ବର୍ତ୍ତମାନ ତା ହୃଦୟରେ ଭୟ ସଂଗ୍ଭର କରୁଛି । ଉପର୍ଯ୍ୟୁକ୍ତ ନିବେଦନର ପ୍ରଭାବରେ

ଦାସିଆ ପ୍ରକୃତିସ୍ଥ ହୁଏ । କିଛି ସମୟ ପାଇଁ ପୁଣି ସାଧାରଣ ଭାବେ ତାଙ୍କର ଆଳାପ ହୁଏ—ଦାସିଆର ଆଳାପ ଜଗନ୍ନାଥଙ୍କ ବିଷୟରେ ଓ ଗେହ୍ଲିର ଆଳାପ ଦାସିଆ ସମ୍ବନ୍ଧରେ । ଶେଷରେ ଦାସିଆ ଖାଇବାକୁ ବସେ, କିନ୍ତୁ,

"ସୁରଙ୍ଗ ବଣେ ହାଣ୍ଡି ଧାର
ମଧ୍ୟେ ଧବଳ ସେଜସର ।
ତା ମଧ୍ୟେ ଶାଗ ବଣେ କଳା

(କେଉଁ ବୁକୁଭଙ୍ଗା ଉଚ୍ଛ୍ୱାସରେ କହି ଉଠିଲା)
ଅଟେ ଏ ଶ୍ୱେତ ପଦ୍ମ ତୋଳା" ।

ଏଣୁ କହୁ କହୁ ସେ ଉନ୍ମାଦ ହୋଇ ଉଠେ—ଉଦ୍ଦାମ ବିଭୂ-ପ୍ରୀତିରେ ସେ ପୁଣି ହୁଏ ଆତ୍ମହରା । ପ୍ରଥମ ଦୃଶ୍ୟର "ହାଣ୍ଡିଖିଆ" ଦାସିଆର ଏ ପରିଣତି ଗେହ୍ଲି ପାଖରେ ବିଚିତ୍ର । ତେଣୁ ସେ ଅଧିକରୁ ଅଧିକତର ଶଙ୍କିତ ଓ ବ୍ୟାକୁଳ ହୋଇଉଠେ—

"ଆରେ, କି ନିଆଁ ଲଗା ବିଅଁ ଯାତ ଦେଖି ଆଇଲୁରେ···

ମୋ ବିଅଁର ଏ କି ଦଶା ହେଲାରେ ?"

ଦୁଇଟି ଉନ୍ମାଦ ପ୍ରୀତିର ଏ ଉଚ୍ଛୁଳା ସଂଘର୍ଷ ହୋଇ ଉଠେ କ୍ରମଶଃ ଆହୁରି ଉତ୍ତେଜକ, ଆହୁରି ଆବେଗମୟ ଏବଂ ଏହି ସଂଘର୍ଷ ମାଧ୍ୟମରେ ଉଭୟ ପ୍ରୀତିର ଚରମ ଆବେଗକୁ ନାଟ୍ୟକାର ସଫଳ ଭାବେ ନାଟ୍ୟ-ପ୍ରାଣ ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରି ପାରିଛନ୍ତି ।

"ଦା:— ତୁମ୍ଭେ ଯେ ପତିତପାବନ
ମୋତେ ଉଦ୍ଧାର ଭଗବାନ ।

(ସାଷ୍ଟାଙ୍ଗେ ପ୍ରଣିପାତ ହେଲା)

ଗୋ:— (ସେହି ଭଳି ଦାସିଆ ଗୋଡ଼ ତଳେ ପଡ଼ି) ଆରେ, ମୋର ଭଗବାନ୍ ତୁଇରେ । ମୋତେ ଉଦ୍ଧାର କର, କଥାଶୁଣ—ଦି'ଟା ଖାଇଦେ ଆଗକର—" ଇତ୍ୟାଦି ।

ଏ ଭଳି ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଆତ୍ମୋତ୍ସର୍ଗର ମାର୍ଗରେ ଉଭୟେ ପାଆନ୍ତି ବିଭୁଦର୍ଶନ । ଗୋହ୍ଲିର ବିଭୁପ୍ରାପ୍ତି କିନ୍ତୁ ଦାସିଆ ଠାରୁ ମଧ୍ୟ ଅଧିକତର ଚମତ୍କାର । ରକ୍ତମାଂସର ଦେବତାକୁ ପୂଜା କରି ରକ୍ତମାଂସ ଶରୀରଧାରୀ ଭଗବାନଙ୍କୁ ସେ ପାଏ । ତେଣୁ ଦାସିଆ ମଧ୍ୟ ମୁକ୍ତ କଣ୍ଠରେ ତା'ର ଅତୁଳନୀୟ ନିସ୍ତାର ପ୍ରଶଂସା କରେ—

"ତୋତେ ବରଂ ପୂଜା କରିବାକୁ ମୋର ମନ ହେଉଛି ଗୋହ୍ଲି— ଏତେ ଦିନ ମୁଁ ହରିଙ୍କୁ କେବଳ ଆଖିରେ ଦର୍ଶନ କରୁଥିଲି; କିନ୍ତୁ, ତୋ' ଯୋଗୁଁ, ଆଜି, କୋଳରେ ଧରି ଧନ୍ୟ ହେଲି ସିନା ।"

ସାଧାରଣ ଚରିତ୍ରର ଏକାଧିକ ସ୍ତରର ଚିତ୍ର, ବାସ୍ତବଧର୍ମୀ ଓ ସହାନୁଭୂତିଶୀଳ ରୂପାୟନ ଓ ସେଥି ସକାଶେ ଉପଯୁକ୍ତ ଲୌକିକ ଭାଷାର ବ୍ୟବହାର ଗୋହ୍ଲି ଚରିତ୍ରକୁ ମନୋରମ କରି ତୋଳିଛି । ଏହି ଶୈଳୀର ପ୍ରତିସ୍ପର୍ଦ୍ଧାରେ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ତତ୍କାଳୀନ ନାଟକର ପାରମ୍ପରିକ ସଙ୍ଗୀତମୟତା'ର ଆଦର୍ଶକୁ ପ୍ରାଣବନ୍ତ କରି ତୋଳିଛନ୍ତି । ପଦ୍ୟର ବହୁଳ ବ୍ୟବହାରକୁ ସେ କରିଛନ୍ତି ଏକ ଅଭିନବ ନାଟକୀୟ ଅସ୍ତ୍ର । ସେଥି-ସକାଶେ ଆବଶ୍ୟକ ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣ ହୋଇଥିବାର ଏହା ଗତାନୁଗତିକ ଜଣା ପଡେ ନାହିଁ । ନାଟ୍ୟକାର ସେ ଭଳି "ରଘୁ ଅରକ୍ଷିତ" ଓ "ତ୍ୟାଗୀ ରାମଦାସ"ରେ ମଧ୍ୟ "ଦା'ର୍ଢ୍ୟତା ଭକ୍ତି"ର ଗୀତ ସବୁକୁ ଗ୍ରହଣ କରିଛନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ସେଠାରେ ଅଧିକାଂଶ ସ୍ଥଳରେ ପଦ୍ୟ ବହୁଳ ପରମ୍ପରେ ତାହା ସବୁ ଅସ୍ୱାଭାବିକ ଓ ନୀରସ ଅନୁକରଣ ପ୍ରାୟ ବୋଧହୁଏ । "ରଘୁ ଅରକ୍ଷିତ"ରେ ପ୍ରଥମ ଅଙ୍କରୁ ହିଁ ପଦ୍ୟର ଅବାଞ୍ଛିତ ଉପସ୍ଥିତି ଦର୍ଶକ ମନରେ ବିରକ୍ତି ଭାବ ସୃଷ୍ଟି କରେ । ସେହି ଅସଫଳତା ସଙ୍ଗେ "ଦାସିଆ ବାଉରୀ"ରେ ପଦ୍ୟର ବ୍ୟବହାର ତୁଳନା କଲେ ଏଠି ଦେଖାଯିବ ଯେ ଏହା ସ୍ୱତଃସିଦ୍ଧ ଏବଂ ଆବଶ୍ୟକ ।

ପୌରାଣିକ ନାଟକ ଭାବେ ଏଠାରେ ମଧ୍ୟ ଅତିଲୌକିକ ଘଟଣାର ଅନେକ ସ୍ଥଳରେ ଅବତାରଣା ରହିଛି । କିନ୍ତୁ ଗୋଟିଏ ଘଟଣା—ଦାସିଆର ଆମ୍ରଭୋଗ-ଛଡ଼ା ନାଟ୍ୟକାର ଚତୁରତାର ସହ ଅନ୍ୟ ସବୁକୁ ବିଭିନ୍ନ ଚରିତ୍ରର ମାଧ୍ୟମରେ ସୂଚେଇ ଦେଇଛନ୍ତି । ଉଲ୍ଲିଖିତ ଘଟଣାଟି ତଥା ନାଟକ ଶେଷରେ ହରିପ୍ରାପ୍ତିର ଦୃଶ୍ୟ ମଞ୍ଚ ଉପରେ କଷ୍ଟପ୍ରଦ ଅସ୍ୱାଭାବିକ ବୋଧ ହେବ । କିନ୍ତୁ ପ୍ରାୟଶଃ ଦାସିଆର ଗୀତି-ଉଚ୍ଛ୍ୱାସରେ ନାଟକର ଅସ୍ୱାଭାବିକ ଲୁପ୍ତ ହୋଇ ଯାଇଛି । ଉପଯୁକ୍ତ ଆବେଗ ସମ୍ପନ୍ନ ପରିବେଶ ଓ ନାଟକୀୟ ମୁହୂର୍ତ୍ତ ଗୁଡ଼ିକରେ ଏ ଘଟଣା ଗୁଡ଼ିକ ଗ୍ରଥିତ କରି ଅଶ୍ୱିନୀ-କୁମାର ସେ ସବୁକୁ ଯଥା ସମ୍ଭବ ଗ୍ରହଣଯୋଗ୍ୟ କରିବାରେ ସମର୍ଥ ହୋଇଛନ୍ତି ।

ତେଣୁ, ପରମ୍ପରାର ସାର୍ଥକ ବ୍ୟବହାରରେ ତଥା ମାନବଧର୍ମୀ-ନାଟକୀୟତାର ଅଭିବୃଦ୍ଧି ହେତୁରୁ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାରଙ୍କର ପୌରାଣିକ ରଚନାରେ "ଦାସିଆବାଉରୀ" ଗୌରବାବହ ସ୍ଥାନ ଅଧିକାର କରିଛି ।

"ରଘୁ ଅରକ୍ଷିତ" ଓ "ତ୍ୟାଗୀ ରାମଦାସ"ରେ ଆମୂଳଚୂଳ ମାନବୀୟ ଚରିତ୍ରର ଜୀବନ୍ତ ରୂପ ଦେବାରେ ନାଟ୍ୟକାର ସଫଳ ହୋଇ ନାହାନ୍ତି । ଏହାର ମୂଳ କାରଣ ହେଲା ଉଭୟ ନାଟକର ପ୍ରଧାନ ଚରିତ୍ର ଗୁଡ଼ିକର ରୂପାୟନ ମୂଳତଃ ବର୍ଣ୍ଣନାଧର୍ମୀ । ନାଟ୍ୟକାର ଏଠାରେ ମୂଳ କାହାଣୀକୁ କେବଳ ମାତ୍ର ଅଙ୍କ ଓ ଦୃଶ୍ୟରେ ସଜ୍ଜିତ କରିବାରେ ଏବଂ ଅତି ନାଟକୀୟ ମୁହୂର୍ତ୍ତ ସବୁକୁ ଉଦାତ୍ତ ଅଭିଭାଷଣ ଗୁଣ ସମ୍ପନ୍ନ କରିବାରେ ସଚେଷ୍ଟ । ସାଧାରଣ ସ୍ତରରେ ବିଶ୍ୱସ୍ତ, ଘନିଷ୍ଠ ଚରିତ୍ର-ଚିତ୍ରଣ ହୋଇ ନ ଥିବାରୁ ଏହାର ନାଟକୀୟ ଆବେଦନ ପୌରାଣିକ ଅତିଲୌକିକତାରେ ଆବଦ୍ଧ । ବିଚକ୍ଷଣ ଲୌକିକ ସଂଳାପ ଶୈଳୀ ବଦଳରେ ସାଡ଼ମ୍ବର ଓ ଗତାନୁଗତିକ ନାଟକୀୟ ଶୈଳୀର ବ୍ୟବହାର ଏ ଗୁଡ଼ିକୁ ଅନ୍ତରଙ୍ଗ ଆବେଗ-ବିହୀନ କରିଛି । କିନ୍ତୁ କେବଳ ବାସ୍ତବଧର୍ମୀତାର ଅଭାବ ହେତୁରୁ ନାଟକ ଦୁଇଟିକୁ ଅସଫଳ ବୋଲି କୁହାଯାଇ ନାହିଁ । "ସାଲବେଗ"ରେ ମଧ୍ୟ ସେହି ଗୁଣର ଅଭାବ ଥିଲା । ଅତିନାଟକୀୟତା ସୁଶୃଙ୍ଖଳ ଏବଂ ଅନୁପ୍ରେରଣାମୟ ହେଲେ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ

ଯଥେଷ୍ଟ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ହୁଏ ଏବଂ ଏ ଭଳି ଅନ୍ତ-ନାଟକର ଏକ ବଶିଷ୍ଟ ଗୌରବମୟ ସ୍ୱୀକୃତର ଇତିହାସ ରହିଛି । 'ରଘୁ ଅରକ୍ଷିତ' ଓ 'ତ୍ୟାଗୀ ରାମଦାସ'ରେ ମୂଳ ଦୁର୍ବଳତା ହେଲା ଶୃଙ୍ଖଳାହୀନ ସଂଳାପ-ଶୈଳୀ । ଭାଷା ଏଠି ଅନୁକରଣ ପ୍ରଧାନ ହୋଇ ଉଠିଛି । ତେଣୁ ଅତଲୌକିକତା ସୃଷ୍ଟି କରେ ଅସ୍ୱାଭାବିକତାର 'ପ୍ରତିକ୍ରିୟା' ଏବଂ ଅନ୍ତ-ନାଟକୀୟତା ଜଣା ପଡ଼େ ରୁଗ୍ଣ ଏବଂ ଭାବପ୍ରବଣ ।

ଏସବୁ ସତ୍ତ୍ୱେ ଉଭୟ ନାଟକର ଚରମ ଅବସ୍ଥା ମାନଙ୍କରେ ଏକ ବିଚିତ୍ର ଶକ୍ତି ରହିଛି । ଉଭୟରେ ଏକ ସାଧାରଣ ବିଷୟବସ୍ତୁ— ଭକ୍ତର ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଆତ୍ମ ସମର୍ପଣର ଅଙ୍ଗ ଭାବେ ନିଜ ପତ୍ନୀକୁ ପର ପୁରୁଷ ସଙ୍ଗ ସକାଶେ ଅନୁମତି ଜ୍ଞାପନ ।

ପରିସ୍ଥିତିର ଗୁପରେ ପଡ଼ି ଧର୍ମପାଳନ-ତତ୍ପର ଭକ୍ତ-ସାଧକ ଚରମ ଆତ୍ମୋତ୍ସର୍ଗର ପ୍ରସ୍ତୁତି ନେଇ ନିଜ ସହଧର୍ମିଣୀକୁ ଜାର ପୁରୁଷର କାମ-ଲାଳସା ତୃପ୍ତ କରିବାର ଅନୁଜ୍ଞା ପ୍ରଦାନ କରେ । କିନ୍ତୁ ସମସ୍ତ ଚେଷ୍ଟା ସତ୍ତ୍ୱେତାର ସ୍ୱଭାବସୁଲଭ ମାନବୀୟ ବିଚାର ଏବଂ ପ୍ରବୃତ୍ତି ଏହା ବିରୁଦ୍ଧରେ ବିଦ୍ରୋହ କରି ଉଠେ । ସେ ହୁଏ ବିକ୍ଷୁବ୍ଧ, କିନ୍ତୁ ଅନନ୍ୟୋ-ପାୟ । ଅବଶେଷରେ ସେ ହୁଏ ସନ୍ଦିଗ୍ଧ ଚିତ୍ତ ଏବଂ ଫଳତଃ, ତାର ମନ ମଧ୍ୟରେ ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ ଏକ ବିରାଟ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଏବଂ ବିଦ୍ରୋହ ଭାବ । କେବଳ ପରେ ସେ ଜାଣିବାକୁ ପାଏ ଯେ ଜାରପୁରୁଷ ବେଶରେ ତାର ଭଗବାନ ହିଁ ତାଙ୍କୁ ପରୀକ୍ଷା କରୁଥିଲେ । "ତ୍ୟାଗୀ" ରାମଦାସ ଶେଷ ମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ସ୍ୱାଭିମାନ ତ୍ୟାଗ କରିଛି, କିନ୍ତୁ ଏ ଆତ୍ମସମର୍ପଣ କାହାଣୀର ପରିଣତି ହେଲେ ହେଁ ତାର ମନୁଷ୍ୟୋଚିତ ବିଦ୍ରୋହୀ ଭାବର ସ୍ୱାକ୍ଷର ଦର୍ଶକର ମନରୁ ଲିଭେ ନାହିଁ । ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଅନୁପ୍ରେରଣା ତଥା ସମ୍ବେଦନ-ଶୀଳତା ସ୍ୱତଃ ଭଳି ପଡ଼ିଛି ଦୁଇଟି ଦିଗରେ—ଉର୍ମିଳାର ବିପନ୍ନା ନାରୀ ମନର ଚିତ୍ରଣରେ ଏବଂ ରାମ ଦାସର ବିଦ୍ରୋହୀ ମନର ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିରେ । ପତିଧର୍ମ, ପତିର ଆଦେଶ ପାଳନ କରିବାକୁ ଯାଇ ଉର୍ମିଳା ନିଜର ସମସ୍ତ ସଂସ୍କାର ବିରୁଦ୍ଧରେ ଯାଇ ସାହୁକାରର ଶଯ୍ୟାସାଥି ହୋଇଛି, ଏବଂ କ୍ରମେ ସେଇ କଦାକାର ନିର୍ମମ ସାହୁକାର ପ୍ରତି ତାର ଆସିଛି ସମ୍ମାନ ଓ ଶ୍ରଦ୍ଧା, କାରଣ ପୁରୁଷକାର ଲୁଚି ରହିଛି ସେହି ବିକଳାଙ୍ଗର

ଆଚରଣ ଚଳେ," କାରଣ "ନିନ୍ଦା, ପ୍ରଶଂସା, ପାପ, ପୁଣ୍ୟ—ସମସ୍ତ୍ରକ କଣ" ସେ ରଖିଛି "ଜବାବ୍ ଶ୍ରେକ୍ ଠୋକ୍ ।" ରାମ ଦାସ ନିଜର ଈର୍ଷା ଏବଂ କ୍ରୋଧ ପ୍ରବୃତ୍ତିର ବଶୀଭୂତ ହୋଇ ଉନ୍ମାଦ ଅବସ୍ଥାରେ ଧାଇଁ ଆସିଛି ସାହୁକାରଙ୍କୁ ହତ୍ୟା କରିବାକୁ । ଊର୍ମିଳାର ମାନବଧର୍ମୀ ଚରିତ୍ର ନିର୍ଭୀକ ରୂପେ ଏଠି ଆତ୍ମ ପ୍ରକାଶ କରେ—ପ୍ରଥମେ ସେ ରାମ ଦାସକୁ ଚିହ୍ନି ପାରି "ବହୁକାଳ ସମାଜ ବନ୍ଧ ଜାବ ଭଳି, ପ୍ରଚଳିତ ସମାଜ ନିୟମର ବ୍ୟତିକ୍ରମ କରିଥିବା ଯୋଗୁଁ ଭୟରେ ଶିହରି ଉଠିଲେ—କିନ୍ତୁ ପରେ ପରେ" ସେ ଦମ୍ଭ ଭରେ କହି ଚାଲେ—

"କିବା କାର୍ଯ୍ୟ ତୋ'ର, ତେବେ ସମ୍ପ୍ରତାନ—ଏହି ପବିତ୍ର ପ୍ରଣୟ ମନ୍ଦିରେ ଆମର ?—"

ହଠାତ୍ ପୁଣି ସେ ଦୁର୍ବଳ ଅନୁଭବ କରେ—

"ନିଜରକ୍ତ, ନିଜେ ପିଇ କଲୁଷିତରେ ପାନ—ଅଜ୍ଞାତ ସାରରେ ନିଜ, ଅତ୍ୟାଗ୍ରହ—ଅନାଗ୍ରହ ଭୁଲି ମୂଢ଼ '—(ହଠାତ୍ ମଥା ସ୍ଥିର କରି)— ପ୍ରଭୁ ! କ୍ଷମାକର ମୋତେ—ମୁଣ୍ଡ ମୁଁ ଠିକ୍ ରଖି ପାରି ନାହିଁ, ଜେଉଁ କଳୁ କଳ୍ପାନ୍ତର ଅତ୍ୟାଗ୍ରହ, ଅନାଗ୍ରହ, ଗୁଡ଼ାକ ସ୍ମରଣ ହେବାରୁ ଆଜ, ସେହି ଅତ୍ୟାଗ୍ରହ, ଅନାଗ୍ରହର ପ୍ରତୀକ ତୁମ୍ଭେ ସ୍ୱାମୀ ଆଜ, ଏହିଠାବେ, ଏହି ଘରେ ଆସି ହଠାତ୍ ଠିଆ ହେବାରୁ ନିଗୃହୀତା ମୁକ୍ତିକୃତା ସ୍ତ୍ରୀ ସମ୍ମୁଖେ ତୁମରି !" ରାମଦାସ ବିଦ୍ରୂପ କରି ଚାଲେ କିନ୍ତୁ ଊର୍ମିଳା ନିଜକୁ ସୁସମ୍ଭ୍ରମ କରି ପୁଣି ଦୃଢ଼ଭାବେ ଘୋଷଣା କରେ—

'ଧର୍ମ', 'ସତୀତ୍ୱ' ବୋଲି, ଯେଉଁ ଲୌକିକ ଶଙ୍କାରେ କଳି, ନିନ୍ଦିତ, ଗଞ୍ଜିତ ମୋତେ । ମୁଁ ସେ ତା'ର ସଙ୍କୀର୍ଣ୍ଣ ଗଣ୍ଡିର ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ବାହାରେ । ତେବେ ସତୀତ୍ୱର ମର୍ଯ୍ୟାଦା ଲାଗି—ଧର୍ମର ଔଦାର୍ଯ୍ୟ ଲାଗି, ସ୍ୱାମୀ ବୋଲି ନିତ୍ୟ ଏ'ପାଦ କରିବି ମୁଁ ପୂଜା—କିନ୍ତୁ ପ୍ରଣୟର ସାଥି— ପ୍ରାଣର ବନ୍ଧୁ, ରହିବ ଚିରଦିନ ସେହି ସାହୁକାର ମୋ'ର" !

ଊର୍ମିଳାର ମୃତ୍ୟୁ ପରେ ରାମଦାସ ହୋଇଛି ବିଦ୍ରୋହୀ । ଦେବତାର ପୂଜାରେ ମାନବୀୟ ସ୍ନେହର ବଳିଦାନକୁ ସେ ବର୍ତ୍ତମାନ ଦେଖୁଛି ଏକ ଚରମ ପ୍ରତାରଣା ରୂପେ । —

"ବେଶ୍, ଆଜଠୁଁ ମୋର ଇଚ୍ଛା ହେଉ, ପୂର୍ଣ୍ଣୋଷ୍ମ । ମଢର ଭିତରେ କାଠପଥର ଦେବତାର ଆଉ ସ୍ଥାନ ନ ରହୁ— × × × × ମୁଁ ଗୃହେଁ, ଏହିବଦଳେ ଢ଼ିଣ୍ଡି, ଆକୁଁ କଣ୍ଠାମୃତ ଦାୟୀ, ସୁମଧୁର ଝଙ୍କାର; ବୀଣା ବେଣୁର ।—ମନ ମୁଗ୍ଧ ସୌରଭ, ଗୋଲାପ କେତକୀର,—ଆଉ, ଅବାଧ ହସ, ଖେଳ, ଥଟ୍ଟା, ତାମସା ଖୋଲି ଖୋଲି ଭାବେ ଆଳାପ ପରିଚୟ, ପରସ୍ପର ମଧ୍ୟରେ !—ନା ନା, ଆହୁରି ସେଇ ଦେବତାଙ୍କର ଅଖଣ୍ଡ ପ୍ରତାପ, କଠୋର ଶାସନ ପରିବର୍ତ୍ତେ, ମାନଙ୍କ ଜାତିର ସଖ୍ୟ, ସାମ୍ୟ ଭାବ ! ଭକ୍ତିପୂତ ପୂଜା ପରିବର୍ତ୍ତେ, ପ୍ରୀତି ପୂର୍ଣ୍ଣ ଭ୍ରାତୃ-ଭଗିନୀ ଭାବ" । ଏବଂ ପୁଣି ଆତ୍ମ ସମର୍ପଣର ଅବ୍ୟବହିତ ପୂର୍ବରୁ—

"ଆହେ !—ଲଛମନ୍‌ଜୀ ହେଉ ବା ଲଛମନ୍ ସିଂହ, ହେଉ—ବାଟକୁ ଆସ, ଧନମଣି—ପ୍ରଣୟର ସାହିତ୍ୟଟା, ସଙ୍ଗୀତର କର୍ମିନ ବ୍ୟାକରଣ ନିଗଡ଼ରେ ବନ୍ଦୀ ହୋଇ, କେତେ ଦିନ ଯାଇଁ ରହିବ ଭଲ ? —ଜୀବନଟାକୁ ବାନ୍ଧି ରଖିଲେ ଏହି ଭଳି ଗୁରୁଆଡ଼ୁ ପଡି, ସଡ଼ି, ପୋକ ସାଲୁବାଲୁ ହୋଇଯିବ ନାହିଁ ନା" ?

"ତ୍ୟାଗୀ ରାମଦାସ"ର ନାଟକୀୟ ସାର୍ଥକତା ଆସିଛି ଏ ମାନବୀୟ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ଓ ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧର ସଂଘର୍ଷରେ, ରାମଦାସର "ତ୍ୟାଗ"ରେ ନୁହେଁ ।

"ରଘୁ ଅରକ୍ଷିତ"ରେ ମାନବୀୟ ପ୍ରବୃତ୍ତି ବା ଆବେଗର ବିପ୍ଳବ-ବାଣୀ ନାହିଁ—ତାହାର ଅଭିମାନ ପ୍ରକାଶ ରହିଛି । କିନ୍ତୁ 'ତ୍ୟାଗୀ ରାମଦାସ' ଅପେକ୍ଷା ଏଇ ମାନବୀୟତାକୁ ଯେଉଁଠି ବରଂ ଅଧିକତର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଦିଆ ଯାଇଛି । କାରଣ 'ତ୍ୟାଗୀ ରାମଦାସ'ର ଶେଷରେ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ସ୍ୱାଭିମାନ ତ୍ୟାଗର ଚିହ୍ନ ରହିଥିବା ସ୍ଥଳେ ଏଠି ଶେଷରେ ସୁଦ୍ଧା ସେହି ସ୍ୱାଭିମାନ ରହିଛି"—

ଅନ୍ନ—ଓଃ, ମୋତେ କେଉଁ ସଙ୍ଗ ସୁଖରୁ ବଞ୍ଚିତ କଲେ ନାଥ—
ରଘୁ—ସଙ୍ଗ ସୁଖ—ସଙ୍ଗ ସୁଖ—ସେହି ସଙ୍ଗସୁଖ ଲାଗି ତୁମରି, ଅନ୍ନୁ—
ସ୍ୱୟଂ ଭଗବାନ ସୁଦ୍ଧା ମୋ'ର ଶତ୍ରୁ—ଅସହ୍ୟ !

ଅନ୍ନ—ନ ଅ —ନାଥ—(ଚରଣ ବନ୍ଦନା କରିବାକୁ ଗଲେ)
ରଘୁ—ନା, ନା, (ଦୂରକୁ ଘୁଞ୍ଚିଯାଇ) "ରଘୁ ଅରକ୍ଷିତ" ମୁଁ, ଅନ୍ନୁ—
ତୁମେ "ରାଜରାଣୀ" ! (ଯବନିକା)

ମାନବୀୟ ଆଦର୍ଶର ଅନୁପ୍ରେରଣାରେ ହିଁ ଉଭୟ ନାଟକର ଚରମ ମୂହୂର୍ତ୍ତ ବେଳକୁ ଏ ଭଳି କିଛି ସଫଳ ନାଟକୀୟତା ସମ୍ଭବ ହୋଇଛି । କିନ୍ତୁ ନାଟକ ଗୁଡ଼ିକରେ ଏଇ ଅନୁପ୍ରେରଣା କେବଳ ଏଭଳି ମୂହୂର୍ତ୍ତ ମାନଙ୍କରେ ସୀମିତ । ସାମୂହିକ ଭାବରେ ଉଭୟ ନାଟକ ଅନୁକରଣ ପ୍ରଧାନ, ଗତାନୁଗତିକ ପୌରାଣିକ ନାଟକ ମାତ୍ର ।

ଐଶ୍ୱରିକ ଶକ୍ତିର ବିବିଧ କ୍ଷେତ୍ରରେ ସିଧାସଳଖ ଆବିର୍ଭାବ ଏବଂ ଶେଷକୁ ଜଗବନ୍ଧୁ-ଭକ୍ତିର ପରାକାଷ୍ଠା ଉପରେ ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ରହିଥିଲେ ହେଁ "ବନ୍ଧୁ ମହାନ୍ତି"ର ମୂଳ ଆବେଦନ ନୈତିକତା, ଧାର୍ମିକତା ବା ଭକ୍ତିବସ୍ତୁ ନୁହେଁ; ଚରିତ୍ର ଗଠନ ଓ ଭାଷା ବିନ୍ୟାସ ପୌରାଣିକ ନାଟକର ନ ହୋଇ ହୋଇଛି ସାମାଜିକ ଓ ପାରିବାରିକ ଉପଯୋଗୀ । ପୌରାଣିକ ନାଟକର ଉପଯୋଗୀ ବିଷୟ ବସ୍ତୁକୁ ନେଇ ଦୈବୀ ଶକ୍ତିର କ୍ରିୟା ଅପେକ୍ଷା ମାନବର ଅଟଳ ଆତ୍ମ ବିଶ୍ୱାସ ଉପରେ ହିଁ ନାଟ୍ୟପ୍ରାଣ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ହୋଇ ଥିବାରୁ ଏଠାରେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ମୂଳ ଆକର୍ଷଣ ସ୍ପଷ୍ଟ । ସମସ୍ତ ପ୍ରକାରର ବିପଦ ଓ ନିର୍ଯ୍ୟାତନା ସତ୍ତ୍ୱେ ବନ୍ଧୁ ମହାନ୍ତି କ ଭଳି ଜଣେ ଉଦାର ଶାନ୍ତ ସଜ୍ଜନ, ନିସ୍ୱାର୍ଥପର ଜନସେବୀ ଓ ସତ୍ୟବ୍ରତ ଭାବେ ଜୀବନ ପଥରେ ଅଗ୍ରସର ହୋଇଛନ୍ତି ତାହା ହିଁ ନାଟକଟିର ମୁଖ୍ୟବସ୍ତୁ । କିନ୍ତୁ ନାଟକର ଆମୂଳଚୂଳ ବନ୍ଧୁ ମହାନ୍ତି ତାଙ୍କ ପରିବାରରେ ଅନ୍ୟ ସମସ୍ତେ ଆଦର୍ଶ-ବାଦିତାରେ ଏତେଦୂର ବିଭୋର ହୋଇ ପ୍ରତ୍ୟେକ ପଦରେ ସତେ ଯେମିତି ଅଧିକତର ନିଃସ୍ୱାର୍ଥପର ହେବାର ଯେଉଁ ଗୋଟିଏ ପ୍ରତିଯୋଗିତା ଚଳାଇଛନ୍ତି ସେଥିରେ ନାଟକଟି ତାର ମୂଳ ମାନବୀୟ ଗୁଣର ଭାରସାମ୍ୟ ରକ୍ଷା କରି ପାରି ନାହିଁ । ଏଣୁ ସାମାଜିକ ହେବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କରି ସୁଦ୍ଧା ନାଟକଟି ହୋଇ ଉଠିଛି ଅତିଲୌକିକ; ପୌରାଣିକତାର ପରିପାଟୀ ଅପେକ୍ଷାକୃତ କମ୍ ଥାଇ ସୁଦ୍ଧା ତାହାର ଶେଷ ପ୍ରଭାବ ହେଉଛି କାଳ୍ପନିକ, କିମ୍ବଦନ୍ତୀ ମୂଳକ ରୂପକଧର୍ମୀ

ଉପନ୍ୟାସର ପ୍ରଭାବ—ସୁସଙ୍ଗତ ନାଟକର ନୁହେଁ । ପୌରାଣିକତା ଏବଂ ମାନବୀୟତା ଏଠି ଅସଂଲଗ୍ନ ହୋଇ ନାଟ୍ୟ ପରିବେଷଣରେ ପରସ୍ପରର ବିରୁଦ୍ଧାଚରଣ କରନ୍ତି ।

ଠିକ୍ ବିପରୀତ ଢଙ୍ଗରୁ "ଚଣ୍ଡାଳୁଣୀ"ରେ ପୌରାଣିକ ଆବେଦନ ଏବଂ ମ ନବୀୟ ଆବେଦନ ସୁସମନ୍ୱିତ ହୋଇପାରି ନାହିଁ । ମାନବଧର୍ମିତାର ରୂପାୟନରେ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାରଙ୍କ ନାଟକର କ୍ରମ ପରିବେଶରେ "ଚଣ୍ଡାଳୁଣୀ"ର ସ୍ଥାନ ଅବଶ୍ୟ ବିଶିଷ୍ଟ । ଏହାର ବିଶେଷ ଆଲୋଚନା ଅନାବଶ୍ୟକ—କାରଣ କାହାଣୀଟିର ମୂଳ ଆବେଗ ସଂସ୍କାରକଧର୍ମୀ ଓ ମାନବଧର୍ମୀ । ସଂସ୍କାରକର ଏହି ଆଶା ନାଟକର ଶେଷରେ ନାରଦଙ୍କର ମୁଖରେ ପ୍ରକାଶିତ—

"ମା, ଠାକୁରରୂପୀ ବ୍ରାହ୍ମଣ ଚଣ୍ଡାଳର ମେଳ ହେଲା—ମାନବ-ରୂପୀ ବ୍ରାହ୍ମଣ ଚଣ୍ଡାଳର ମେଳ ହେବ ନାହିଁ ମା ?"

ବିଷୟବସ୍ତୁର ମୂଳାଦର୍ଶ ଯାହା ହେଉନା କାହିଁକି ନାଟକୀୟତା ବିପର୍ଯ୍ୟସ୍ତ ହେବାର ପ୍ରଧାନ କାରଣ ନାଟ୍ୟକାର ଏଥିରେ ପାରୋଚିତ ବିଶ୍ୱର ପରିତ୍ୟାଗ କରି ଦେବ ଦେବୀମାନଙ୍କର ଚରିତ୍ର ଗୁଡ଼ିକୁ ଅତି ଇତର ମନୁଷ୍ୟର ବ୍ୟବହାର ଓ ଗୁଣ ମାଧ୍ୟମରେ ଅଙ୍କିତ କରିବାର ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି । ଭାଷା ଓ ଭାବ ଉଭୟରେ ଲକ୍ଷ୍ମୀ, ଜଗନ୍ନାଥ, ବଳଦେବ ଇତ୍ୟାଦିଙ୍କର ଚିତ୍ରଣ ଅତି ସାଧାରଣ ସ୍ତରର । ବିଶେଷତଃ ନାଟ୍ୟକାର ହାସ୍ୟରସ ପରିବେଷଣ କଲାବେଳେ ପୌରାଣିକତାର ଅସଲ ଗୁଣ—ଏକ ଅଲୌକିକ ଶକ୍ତି ଓ ଭାବର ଆବେଦନ ସୃଷ୍ଟି—ବିପର୍ଯ୍ୟସ୍ତ ହୋଇଉଠେ । 'ବନ୍ଧୁ ମହାନ୍ତି'ରେ ସାଧାରଣ ମନୁଷ୍ୟକୁ ଅନନ୍ୟ-ସାଧାରଣ ଭାବେ ଚିତ୍ରିତ କଲାବେଳେ ଏବଂ 'ଚଣ୍ଡାଳୁଣୀ'ରେ ଦେବତାକୁ ଅତି ସାଧାରଣ ସ୍ତରକୁ ଟାଣି ଆଣିବା ବେଳେ ପୌରାଣିକତା ଏବଂ ମାନବୀୟତାର ଆନ୍ଦୋଳନ ଶୃଙ୍ଖଳିତ ଏବଂ ଘନିଷ୍ଠ ଭାବେ ସଂଯୋଜିତ ନ କରି ପାରିଥିବାରୁ ଉଭୟ ନାଟକର ମଞ୍ଚ ସଫଳତା କ୍ଷୀଣ ହୋଇ ଉଠେ । ନାଟକର ସଂଳାପ ଶୈଳୀ ଏ ଅଭାବଟି ସ୍ପଷ୍ଟତର କରିଛି । "ଶ୍ରୀମନ୍ଦିର"ର ଆବେଦନ ମୂଳତଃ ଐତିହାସିକ । ବିଦ୍ୟାପତି—ବିଶ୍ୱାବସୁ—ଲଳିତା ମାଧବ ବିଗ୍ରହ ସମ୍ବନ୍ଧୀୟ କିମ୍ବଦନ୍ତୀକୁ ନାଟ୍ୟକାର ଏଠି ଏକ

ବୀରରସ ପ୍ରଧାନ ଉଚ୍ଚାଙ୍ଗ ଐତିହାସିକ ନାଟକ ସୃଷ୍ଟି କରିବାରେ ଚେଷ୍ଟା କରିଛନ୍ତି । ମାଳମାଧବ ବିଗ୍ରହ ନେଇ ମୂଳବସ୍ତୁର ପ୍ରାଣକେନ୍ଦ୍ର ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ । କିନ୍ତୁ ନାଟକର ପ୍ରାଣକେନ୍ଦ୍ର ହେଲା ବିଦ୍ୟାପତିର ବୀର ଚରିତ୍ର ଚିତ୍ରଣ । ଇନ୍ଦ୍ରଦ୍ୟୁମ୍ନ ମାଳମାଧବ—ସ୍ୱପ୍ନ, ବିଦ୍ୟାପତିର ଯୁଦ୍ଧସଫଳତା ତାର ପ୍ରେରଣା-ଦାୟିନୀ ମାତୃଶକ୍ତି ଗୁଣ୍ଡିଚା ଦେବୀଙ୍କର ଅନାଗ୍ରହ ଏବଂ ସେନାରାଜ୍ୟ ବଦଳରେ ଧର୍ମରାଜ୍ୟ ପ୍ରତିଷ୍ଠାର ଆଗ୍ରହ, ବିଦ୍ୟାପତି ମାଳମାଧବ ମୂର୍ତ୍ତି ସନ୍ଧାନରେ ପ୍ରେରଣ—ଏ ସବୁର ମଧ୍ୟଦେଇ ନାଟ୍ୟକାର ଅବଶ୍ୟ କାହାଣୀର ମୂଳବସ୍ତୁ ପ୍ରତି ଦର୍ଶକଙ୍କୁ ପ୍ରାରମ୍ଭରେ ସଚେତନ କରିଛନ୍ତି । କିନ୍ତୁ ସଂଳାପ ଗୁଡ଼ିକରେ ଅନୁଧ୍ୟାନ କଲେ ଆପେ ଆପେ ଦର୍ଶକ ଟାଣି ହୋଇଯାଏ ନାଟକର ମୂଳଶକ୍ତି—ବିଦ୍ୟାପତିର ଚରିତ୍ର—ନିକଟକୁ ।

ରାଣୀ—ଏହି ଯେ ବିଦ୍ୟାପତି । ତୁମର ମା'ର ଇଚ୍ଛା ଅବହେଳା କରି ତୁମେ ଅନ୍ୟ କେଉଁଠାକୁ ଯାଇପାରିବ ନାହିଁ ।

ବିଦ୍ୟା—କିନ୍ତୁ 'ମାଳମାଧବ' ?

ରାଣୀ—ନା—ମା'ର ଆଦେଶ ନିକଟରେ କିଛି ବଡ଼ ନୁହେଁ—ଭଗବାନ ମାଳମାଧବ ମଧ୍ୟ ନୁହେଁ—

ବିଦ୍ୟା—ମା, ଏହା ହିଁ କଣ ତୁମର ଇଚ୍ଛା—ବିଦ୍ୟାପତି ଜନନୀ ?

ବି: ମା:—ହିଁ—ହିଁ—ଏହି ମୋର ଇଚ୍ଛା—ବିଦ୍ୟାପତି ଜନନୀ । ମୁଁ ତୋତେ ଖାଲି କର୍ତ୍ତବ୍ୟନଷ୍ଟ ହେବାକୁ କହୁନାହିଁ; ମୋର ଇଚ୍ଛା—ମୋର ଆଶୀର୍ବାଦ—ମୋର କାମନା—ଏହି କର୍ତ୍ତବ୍ୟନଷ୍ଟା ସଙ୍ଗେ ହିଁ ତୋର ଶୁଭପରିଣୟ ହେଉ ।

ବିଦ୍ୟା—(ନତଜାନୁ ହୋଇ)—"ତାହା ହିଁ ହେବ ମାତା । ତୁମର ଇଚ୍ଛା ହିଁ ପୂର୍ଣ୍ଣ ହେଉ । ତୁମର ଆଶୀର୍ବାଦ—ଚିରକାଳ ଅକୃପଣ—ଉଦାର—ପ୍ରଭାତ ସୂର୍ଯ୍ୟାଲୋକ ସମ ମୋର ଜୀବନରେ ଝରିପଡ଼ୁ—ତୁମର ବରାଭୟ ମୋତେ ଜୀବନର କଣ୍ଟକମୟ ବନ୍ଧୁର ପଥରେ ଅଗ୍ରସର ହେବାର ସାମର୍ଥ୍ୟ ପ୍ରଦାନ କରୁ—ଶତ ବାଧାବିଘ୍ନ—ଝଡ଼ଝଞ୍ଜା—ଶତ ପ୍ରଲୋଭନର ମଧ୍ୟଦେଇ

କର୍ତ୍ତବ୍ୟନିଷ୍ଠାକୁ ମୋର ଜୀବନର ସହଯାତ୍ରୀ କର, ଯେପରି ଜୀବନ ପଥେ ଅଗ୍ରସର ହୋଇପାରେ ।"

ବିଦ୍ୟାପତିର ଭାଷା ଯେ କେବଳ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ତା' ନୁହେଁ, ଅନ୍ୟ ଚରିତ୍ରର ସଂଳାପ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ହେବାରେ ତାର ଚରିତ୍ରର ନିକଟ ସମ୍ବନ୍ଧ ମଧ୍ୟ ରହିଛି ।

"ଶ୍ରୀମନ୍ଦିର" ନାଟକର କାହାଣୀ ବିଦ୍ୟାପତିର ଏହି ସଂକଳ୍ପର ପରିଣତିର କାହାଣୀ ଅଟେ । ନୀଳମାଧବ ବିଗ୍ରହ ଅପହରଣ କରିବାକୁ ଯାଇ ଅବସ୍ଥାଚକ୍ରରେ ତା ମନରେ ପ୍ରେମ ପିପାସାର ଉନ୍ମେଷ, ଓ ତାହାର ବିପୁଳ ପ୍ରଭାବ ବିରୁଦ୍ଧରେ କର୍ତ୍ତବ୍ୟନିଷ୍ଠ ବିଦ୍ୟାପତିର ସଂଗ୍ରାମର ଫଳାଫଳ ହିଁ ନାଟକର ଚରମ ମୁହୂର୍ତ୍ତ ଆଣେ । ନୀଳମାଧବଙ୍କର ପ୍ରତିଷ୍ଠା ସଙ୍ଗେ ବୀର ପ୍ରଣୟୀ ଯୁଗଳଙ୍କର ଅନ୍ତିମ କାହାଣୀ ଗ୍ରଥିତ ହୋଇଛି, କିନ୍ତୁ ଶେଷ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ବିଶିଷ୍ଟ ଦୃଷ୍ଟି ନିବଦ୍ଧ ହୋଇଛି ବିଦ୍ୟାପତି, ଓ ପରେ ବିଦ୍ୟାପତି-ଲଳିତା ଚରିତ୍ର ଉପରେ । ତେଣୁ ଭକ୍ତିରସ ଅପେକ୍ଷା ବୀରରସ ପରିବେଷଣ କରିବାରେ ନାଟ୍ୟକାର ଏଠି ଅଧିକତର ମନୋନିବେଶ କରିଛନ୍ତି । ବିଦ୍ୟାପତିର ମୃତ୍ୟୁ ଆସନ୍ନ ଥିବାବେଳେ ଯାଇ ନାଟକୀୟ ଭାବେ ସେ ଲଳିତା ପାଖରେ ତାର ନିଷ୍କପଟ, ଅନ୍ତରଙ୍ଗ ପ୍ରେମ ଆବେଦନ କରିବାରେ ସମର୍ଥ ହୁଏ । କର୍ତ୍ତବ୍ୟବୋଧ ଜନିତ ଅସ୍ୱାଭାବିକ ବ୍ୟବଧାନକୁ ସେ ପରିଶେଷରେ ଦୂରେଇ ପାରିଛି । ତଥାପି, ଏହି ଶେଷ ମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ଲଳିତାର କୋଳରେ ମୁଣ୍ଡରଖି ମୃତ୍ୟୁର ଅପେକ୍ଷା କଲାବେଳେ ସୁଦ୍ଧା ସେ କର୍ତ୍ତବ୍ୟ ସଚେତନ—

"ବିଦ୍ୟାପତି—ଆଉ ହିଂସାର କଥା କହୁଛ କାହିଁକି, ଲଳିତା ? ଏହି ନିଅ ଅଙ୍ଗୁରୀ—ନୀଳମାଧବଙ୍କୁ ଆଣି ପ୍ରତିଷ୍ଠା କର ଏହି ଶ୍ରୀମନ୍ଦିରରେ—"

ଏହାର ପ୍ରତିଶ୍ରୁତିରେ ଲଳିତାର ଉତ୍ତରରେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କର ଲକ୍ଷ୍ୟ ସ୍ପଷ୍ଟ—

"ଲଳିତା—ଆଗୋ ! ଏହି ଅଙ୍ଗୁରି ନେଇ ଏହି ମନ୍ଦିରରେ ନୀଳମାଧବଙ୍କୁ ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରିବା ପୂର୍ବରୁ ମୋର ପ୍ରେମର ମାଧବଙ୍କୁ ଚିରକାଳ ପାଇଁ ଯେ ପ୍ରତିଷ୍ଠା କରିବାକୁ ହେବ ମୋର ଏହି ମନ୍ଦିରରେ, ପ୍ରିୟତମ ।"

ଠିକ୍ ସେହିପରି ନାଟକର ଶେଷ ମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ମଧ୍ୟ ବିଦ୍ୟାପତି-ଲଳିତା ଚରିତ୍ର-କୈନ୍ଦ୍ରିକ ଆବେଗ ରୂପାୟିତ—

"ଇନ୍ଦ୍ରଦ୍ୟୁମ୍ନ—ଆସ ତେବେ ଆଜି ସମସ୍ତେ ଏକ ଧ୍ୟାନରେ ଆମର ପ୍ରାଣର ଅର୍ଘ୍ୟ ନିବେଦନ କରିବା—ଶ୍ରୀ ନୀଳମାଧବଙ୍କ ପ୍ରକଟକାରୀ ଏହି ପ୍ରେମିକ ଯୁଗଳର ପ୍ରେମ-ବେଦୀ ତଳେ ।—

ଗୁଣ୍ଡିଚା—ହଁ, ତୁମେ ଦିନେ କହିଥିଲ, ରାଜା—"ନାରାୟଣ ଯଦି ସନ୍ତୁଷ୍ଟ ହୋଇ ବର ଦିଅନ୍ତି, ତା ହେଲେ ତୁମେ କି ବର ମାଗନ୍ତ—ଆଜି ମୁଁ ସେହି ପ୍ରଶ୍ନର ଉତ୍ତରରେ ଏହି ବର ମାଗୁଛି, ରାଜା, ଯେପରି ଯୁଗେ ଯୁଗେ ଏହି ପ୍ରେମର ପ୍ରତୀକ—କିଶୋର କିଶୋରୀ—ପୁତ୍ର କନ୍ୟା ରୂପେ ଆମର ବଂଶ ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ କରି ରହିଥିବେ । ଏବଂ ଯେପରି ତାହା ମ୍ଳାନ କରିବାକୁ ଅନ୍ୟ ସନ୍ତାନ ଜାତ ନ ହୁଏ ବଂଶରେ—"

କେବଳ କଥାବସ୍ତୁରେ ଭକ୍ତିରସ ପରିବେଷଣ ଅପେକ୍ଷା ଆବେଗମୟ ଚରିତ୍ର ସୃଷ୍ଟି ଉପରେ ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଦେଇ ଯେ ନାଟ୍ୟକାର ତାଙ୍କର ମାନବଧର୍ମୀ ନାଟ୍ୟାଦର୍ଶ ପ୍ରତିଫଳିତ କରନ୍ତି, ତା ନୁହେଁ । ଏଠି ନାଟକର ସାମୂହିକ ନାଟ୍ୟରୂପ ଏକ ମୌଳିକ ମାନବୀୟ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଉପରେ ସଙ୍ଗଠିତ ହୋଇଛି । ନାଟକଟିର ମୂଳ ସଂଘର୍ଷ ଆସ୍ତିକତା-ନାସ୍ତିକତାର ଯୁଦ୍ଧ ନୁହେଁ । ତାହା ହେଉଛି ଦୁଇଟି ଭିନ୍ନ ସଂସ୍କୃତିର, ଜୀବନଧାରାର ସଂଘର୍ଷ । ତନ୍ମଧ୍ୟରୁ ଗୋଟିଏ ଲଳିତାର ଚରିତ୍ରରେ ରୂପାୟିତ ଏବଂ ଅପରଟି ବିଦ୍ୟାପତିର ଚରିତ୍ରରେ । ସରଳ, ନିଷ୍କପଟ ଶବର କନ୍ୟା ଏବଂ ବିଚକ୍ଷଣ, ସମର୍ଥ, ସୁସଭ୍ୟ ରାଜସେନାପତି—ଜଣକର ସଂସ୍କୃତି କହେ ବ୍ୟାଘ୍ର—ଗୁମ୍ଫାର ଭୀଷଣ ନିର୍ଜନତାରେ ବି ତାର ଦେବତାକୁ ସେ ଭକ୍ତି-ଅର୍ଘ୍ୟ ଚଢ଼େଇବ ପ୍ରକୃତିର କୋଳର ନିଜର ଆଦିମ ଜୀବନକୁ ଅବାଧ

ସ୍ୱଚ୍ଛନ୍ଦରେ ଉପଭୋଗ କରି ଚାଲିଥିବ; ଅପରରେ ସଂସ୍କୃତି କହେ ସେ ଶ୍ରୀମନ୍ଦିରର ସାଡ଼ମ୍ବର ଉପଚାର ନେଇ ସାମୁହିକ ଭାବେ ଦେବତାର ପୂଜା କରୁଥିବ ଏବଂ ଏକ ସଭ୍ୟରାଷ୍ଟ୍ରର ନାଗରିକ ଭାବେ ନିଜ ଜୀବନକୁ କର୍ତ୍ତବ୍ୟ ପାଳନରେ ଉତ୍ସର୍ଗ କରିଥିବ । ଆପାତ ଦୃଷ୍ଟିରେ ନୀଳମାଧବଙ୍କୁ ଶ୍ରୀମନ୍ଦିରରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ କରିବା ବୋଧହୁଏ ଅଧିକତର ଗୌରବାବହ । କିନ୍ତୁ ସୂକ୍ଷ୍ମ ଦୃଷ୍ଟିରେ ବିଚାର କଲେ ବୋଧହେବ ଯେ ଏହାର ସମସ୍ତ ଐଶ୍ୱର୍ଯ୍ୟ ଏବଂ ଗଣପ୍ରଭାବ ସତ୍ତ୍ୱେ ଏ ପୀଠ ନୀଳମାଧବଙ୍କ ପାଇଁ ବିଶ୍ୱାବସୁର ପୀଠ ଠାରୁ ଅଧିକ ଉପଯୁକ୍ତ ନୁହେଁ । ଏ ଧାରଣା ପରୋକ୍ଷରେ ନାଟକର ଅନେକ ସ୍ଥଳରେ ପ୍ରକାଶିତ ଏବଂ ଗୋଟିଏ ସ୍ଥାନରେ ବିଦ୍ୟାପତିର ସ୍ୱଗତରେ ସ୍ପଷ୍ଟଭାବେ ବ୍ୟକ୍ତ ହୋଇଛି—

'ମାଧବ' ! ତୁମେ ଏମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ନ ରହିବ ତ, ରହିବ କଣ ସେହି କୁଟିଳ—ରାଜ୍ୟଲୋଭୀ ସ୍ୱାର୍ଥାନ୍ଧ ସଭ୍ୟନାମଧାରୀ ରାକ୍ଷସଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ?"

ବିଦ୍ୟାପତିର ଚରିତ୍ରରେ ଯେଉଁଭଳି ଗୋଟିଏ ଆଦର୍ଶର ପ୍ରତିମୂର୍ତ୍ତି ଚିତ୍ରିତ, ଲଳିତାର ଚରିତ୍ରରେ ଠିକ୍ ସେପରି ସେହି ଆଦିମ ସଂସ୍କୃତିର ଆଦର୍ଶ ଉନ୍ମୁକ୍ତ । ଉଭୟେ ସ୍ୱୀୟ କର୍ତ୍ତବ୍ୟ ଆଗରେ ନିଜର ସବୁକିଛିକୁ ଜଳାଞ୍ଜଳି ଦେବାପାଇଁ ପ୍ରସ୍ତୁତ । ବିଦ୍ୟାପତିର ମନରେ ଯେ ଭଳି ବିଶ୍ୱାସ ଓ ପ୍ରତାରଣା ନେଇ ନୈତିକ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଚାଲିଛି, ଲଳିତାର ମନ ମଧ୍ୟ ଦୁଇଟି ଭିନ୍ନ ଅନୁରକ୍ତି ନେଇ କ୍ଷୁବ୍ଧ । ବିଦ୍ୟାପତି ବାହ୍ୟତଃ ନିଜର ପ୍ରେମକୁ ଯେତେଦୂର ଅସ୍ୱୀକାର କରିବାକୁ ଚେଷ୍ଟା କଲେ ହେଁ, ତାହା ତାର ହୃଦୟରେ ନିବିଡ଼ ଆସ୍ଥାନ ପାଇ ସାରିଛି । କିନ୍ତୁ ଏ ଭଳି ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱରେ କିଂକର୍ତ୍ତବ୍ୟ ବିମୂଢ଼ ହୋଇ ଉଠିବା ବେଳେ ତାର ସଭ୍ୟତା ହିଁ ତାକୁ ସାହାଯ୍ୟ କରେ । ଯେଉଁ ସଭ୍ୟତାର ସେ ଦୌତ୍ୟ କରିଛି, ସେଠି ଦେବତାକୁ ମଧ୍ୟ ସ୍ୱୀୟ ଧର୍ମସାଧନ ଅର୍ଥ ଆବଶ୍ୟକ ସ୍ଥଳରେ ଏକ ବିଚକ୍ଷଣ-ଶଠର ବ୍ୟବହାର ଆରୋପ କରାଯାଇଥାଏ । ଏଣୁ ନାଟକର ଗୋଟିଏ ମୁହୂର୍ତ୍ତ—ବିଗ୍ରହ ଅପହରଣରେ—ତାର ନିଜ ମନର ପ୍ରେମ-ଅନୁଭବ ଜନିତ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ତଥା ବିଶ୍ୱାସଘାତକତା କରୁଥିବାରୁ ନୈତିକ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ

ଉଭୟର ସାମୟିକ ଅବସାନ କରେଇବାରେ ବିଦ୍ୟାପତିର ସଭ୍ୟ-ବର୍ତ୍ତରର ପ୍ରତିଫଳନ ମନୋଜ୍ଞ ଓ ନାଟକୀୟ ରୂପ ପାଏ—

"ପ୍ରେୟସୀ ? କିଏ ? —କିଏ ସେ, ହସି ମୋତେ ବିଦ୍ରୂପ କରୁଛି ? ଲଳିତା ! ତୁମେ ? ହାଃ···ହାଃ···ହାଃ···ତୁମର ସେଇ ଲଳିତ-ଲବଙ୍ଗ-ଲତାର ବନ୍ଧନ ଆଉ ମୋତେ ବାନ୍ଧିରଖି ପାରିବ ନାହିଁ । ମାଳମାଧବଙ୍କୁ ଆଜି ମୁଁ—ସେ ପୁଣି କିଏ ? ବିଶ୍ୱାବସୁ ? କାହିଁ—କେହିତ ନାହିଁ ? କାହାନ୍ତି ମାଳମାଧବ ? ଏହି—ଏହି ଯେ !—ପାଇଛି—ପାଇଛି । କିଏ—କିଏ ଡାକୁଛି ? ନା—ନା—ମୋର ଖାଲି ମନର ବିକୃତ କଳ୍ପନା । ହାଃ···ହାଃ·· ହା···ହାଃ···(ଜୋରରେ ହସିଲେ) ଏ କ'ଣ ଦେବତା, ତୁମର ଅଧର କୋଣରେ ହସ କାହିଁକି ? ତୁମେ—ତୁମେ ମଧ୍ୟ ମୋତେ ବିଦ୍ରୂପ କରୁଛ, ନା କ'ଣ ? କିନ୍ତୁ କାହିଁକି ? ବାଲ୍ୟେ ଯେ ଯଶୋଦାର ନନ୍ଦ ଚୋର କୈଶୋରରେ ଯେ କିଶୋରୀର ମନଚୋର ପ୍ରୌଢ଼ିରେ ଯେ ଦର୍ପୀର ଦର୍ପଚୋର—ମୋତେ "ଚୋର" ବୋଲି କହିବା ତ ସାଜେ ନା ତା ପକ୍ଷେ ! ଆସ, ଆସ ଚୋର ଚୂଡ଼ାମଣି—ତୁମକୁ ଚୋରୀ କରି—ମହାଚୋରୀର ମଧ୍ୟ ଦେଇ ମୋର ମହାକର୍ତ୍ତବ୍ୟ ସାଧନ କରେ ।"

ଏଭଳି ଭାବେ ନାଟକର ମୂଳଭିତ୍ତିକୁ ବାହ୍ୟ ଏବଂ ଅନ୍ତଃସ୍ଥ ସଂଘର୍ଷ ଉପରେ ପ୍ରତିଷ୍ଠିତ କରି ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ଓଡ଼ିଆ ନାଟକ ବିବର୍ତ୍ତନର ଏକ ବିଶିଷ୍ଟ ଯୋଗସୂତ୍ର ହୋଇ ପାରିଛନ୍ତି ।

ଏହି ନାଟକରେ ମଧ୍ୟ ପାରମ୍ପରିକ ନାଟକୀୟ ଶୈଳୀ ଓ ସଙ୍ଗୀତ-ପ୍ରିୟତାକୁ ଏକ ବଳିଷ୍ଠ, ନିବିଡ଼ ନାଟକୀୟ ରୂପ ଦେବାର ଉଦାହରଣ ରହିଛି । ବିଗ୍ରହ ଅପହରଣ କରି ଶକ୍ତିଧର ହାତରେ ପଠେଇ ଦେବା ପରେ ପରେ ବିଦ୍ୟାପତି ଶୁଣେ ଲଳିତାର ଗୀତ—

"ଲଳିତ ସୁନ୍ଦର କାହିଁ ତୁମେ କାହିଁ ପ୍ରିୟତମ ?"

ସହସା ତା ମନରେ ନିରୁଦ୍ଧ ରହିଥିବା ଅନୁରାଗ ବିସ୍ଫୋରିତ ହୋଇଉଠେ—

"କାହାର ଏ ସଙ୍ଗୀତ ?
ଲଳିତାର ? କାହିଁ ? କାହିଁ ଏ ସ୍ଥାନେ ?
ବୁଝିଅଛୁ—

× × ×

ପୂର୍ଣ୍ଣିମା ନଶୀଥେ ଆଜ
ପୂର୍ଣ୍ଣ ଇନ୍ଦୁ ହସଇ ଆକାଶେ
ପୂର୍ଣ୍ଣ ସିନ୍ଧୁ ଧାଏଁ ପୂର୍ଣ୍ଣ ପ୍ରେମରେ ପାଗଳ ।

× × ×

ଚତୁର୍ଦ୍ଦିଗେ ପ୍ରିୟ ଆଉ ପ୍ରିୟା
ଆବେଗ ବହ୍ୱଳ ଆଉ ପ୍ରେମର ବନ୍ଧନ
ମୁହିଁ କବା ଗ୍ଧର ।

× × ×

ତେଣୁ ସେ ମଧ୍ୟ ନଷ୍ପତ୍ତି କରେ ତା'ର ଏହ୍ୱ ପ୍ରେମ-ସ୍ୱମ୍ନକୁ ସେଇଠି ରହ୍ୱ ସେ ବଳୀପ୍ସାନ କରିବ । ତାର ରାଜ-କର୍ତ୍ତବ୍ୟ ସେ କରି ସାରିଛୁ । ବର୍ତ୍ତମାନ ସେ ନଜର ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ସମ୍ବେଗର (emotion) ପରିପନ୍ଥୀ ହେବାକୁ ଆଗ୍ରହୀ ।

ସମାଜ ଶାସନକୁ ଏଡ଼େଇ ଦେଇ ଶବରୀ କନ୍ୟାର ଉପଯୁକ୍ତ ସ୍ୱାମୀ ହୋଇ କାଳ ଅତିବାହିତ କରିବ । କନ୍ତୁ ପୁଣି ଆସେ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ—

'ସମାଜ ଶାସନ ଭାଙ୍ଗି—
ଚୂର୍ଣ୍ଣ କରି ଦପ୍ସ୍ୟାହୀନ ଶୃଙ୍ଖଳ ବନ୍ଧନ—
କନ୍ତୁ, କନ୍ତୁ—
ମାତା ମୋର—ଅଭିଳାଷ ତାଙ୍କ ?'

ସେ କଂକର୍ତ୍ତବ୍ୟ ବମୂଢ଼ ହୋଇପଡ଼େ । ଲଳିତାର ଗାନ ଆହୁରି ନକଟତର ହୋଇଆସେ—

"ବିଦ୍ୟାପତି—ଲଳିତା—ଲଳିତା"—

ନା, ନା—ଦେଖାଇବି ନାହିଁ ମୁଖ (ଗୁଲିଗଲେ)।

[ଗୀତ ଗାଇ ଗାଇ ପ୍ରବେଶ କଲେ ଲଳିତା]

ଲଳିତା—'ଲଳିତ ସୁନ୍ଦର କାହିଁ ତୁମେ—କାହିଁ ତୁମେ ପ୍ରିୟତମ ?' ଇତ୍ୟାଦି।

ପୁଣି ସେଇ ପାରମ୍ପରିକ ଅନ୍ତନାଟକୀୟ ଶୈଳୀକୁ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ଏ ନାଟକରେ ଆବଶ୍ୟକ ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟିରେ ନିୟୋଜିତ କରି ପାରିଥିବାରୁ ଅନ୍ତନାଟକୀୟତା ଏଇଠି ଅନେକ ସ୍ଥଳରେ ସାର୍ଥକ ନାଟ୍ୟରୂପ ପାଇଛି। ମାଳମାଧବ ବିଗ୍ରହ ହରଣ କରି ବିଦ୍ୟାପତିର ଉନ୍ମତ୍ତ ଭାବେ ପଳାୟନ ପରେ ପରେ ବିଶ୍ୱାବସୁ ନୈବେଦ୍ୟ ଦେଇ ସେଠି ପହଞ୍ଚିବା ପରର ଦୃଶ୍ୟରେ କ୍ରମଶଃ କୋମଳ ଅନୁରାଗ ଭାବ, ଅଶୁଭ ଲକ୍ଷଣ ଦେଖୁଥିବା ତାର ଆତଙ୍କ ଏବଂ ତାପରେ ବିଗ୍ରହ ହରଣ ଆବିଷ୍କାର ଜନିତ ଶୋକ ଏବଂ ଉନ୍ମାଦର ସ୍ତରରେ ଏଇ ଶୈଳୀର ସାର୍ଥକତା ଦ୍ରଷ୍ଟବ୍ୟ।

"ଦାସିଆ ବାଉରି" ସରଳ ଭକ୍ତର ଆବେଗମୟ ନାଟ୍ୟରୂପ ଦେବାର ଗୋଟିଏ ବିଶିଷ୍ଟ ସାର୍ଥକତା ହାସଲ କରିଥିଲା। ଜନକ ରୋମାଣ୍ଟିକ ମନର ଅନୁଭବ ନେଇ "ସାକ୍ଷୀଗୋପାଳ" ପାଇଛି ଆହୁରି ଏକ ଅନବଦ୍ୟ ସୃଷ୍ଟି ସାଫଲ୍ୟ। 'ଦାସିଆ ବାଉରି'ର ବାତ୍ସଲ୍ୟପ୍ରେମ ଏବଂ ଭକ୍ତିରସର ମୂଳଉଚ୍ଛ୍ୱାସ ସ୍ଥଳେ ଏଠି ରୂପାୟିତ ହୋଇଛି ଜଣେ ବିଦଗ୍ଧ ନାୟିକାର ଭଗବାନଙ୍କ ପ୍ରତି ପ୍ରେମ ଆବେଦନ ଏବଂ ରାଧା-କୃଷ୍ଣ ଗୀତରେ ତାହାଁର କ୍ରମ ପରିଣତି। ଏଠାରେ ବଚନିକାର ଶୈଳୀ "ଦାସିଆବାଉରି"ର ଠିକ୍ ବିପରୀତଧର୍ମୀ—ଆବେଗମୟ ଅନୁଭବ ସିକ୍ତ ହୋଇଥିବାରୁ ଉତାଙ୍କ ଅନ୍ତନାଟକୀୟ ଛନ୍ଦ। ଓ ଭାଷାର ଏଠି-ଏକ ବିପୁଳ ସାମର୍ଥ୍ୟ ପ୍ରକାଶ ପାଏ।

[ସେଦିନ ମନ୍ଦିରାଭ୍ୟନ୍ତର—ସଦାନନ୍ଦ ବାବା କହୁଥିଲେ ଲକ୍ଷ୍ମୀ ଶୁଣୁଥିଲେ]।

ସଦାନନ୍ଦ—ଏହି ସେହି ସତ୍ୟ ଦେବତା ଶ୍ରୀଗୋପୀନାଥ, ଆମର ସାକ୍ଷୀଗୋପାଳ । ମାନବର ସନ୍ଦେହ ଫଳରେ ସଚଳ ଦେବତା ଆଜ ଅଚଳ । କଥା କୁହା ଦେବତା ଆଜ ମୂକ ଦେବତା ! —ଲକ୍ଷ୍ମୀ !

ଲକ୍ଷ୍ମୀ—ବାବା ! (କପର ବିଚଳିତ ହେବା ଦେଖା ଯାଉଥିଲେ)

ସଦାନନ୍ଦ—ସତ୍ୟଦେବତାଙ୍କ ସତ୍ୟ-ପ୍ରୀତି-କାହାଣୀ ଶୁଣିଲ । ଏବେ ସେଇ ସତ୍ୟଦେବତାଙ୍କୁ ଛୁଇଁ, ତାଙ୍କର ସାକ୍ଷାତରେ ମୋର ପ୍ରଶ୍ନର ଉତ୍ତର ଦେବ ?

ଲକ୍ଷ୍ମୀ—'ପ୍ରଶ୍ନ' ? କି ପ୍ରଶ୍ନ ବାବା ?

(ଖୁବ କମ୍ପିତ ସ୍ୱରରେ)

ସଦାନନ୍ଦ—ଭୟ କରୁଛ ? ତେବେ ଆଉ ପଚାରିବି ନାହିଁ ।

ଲକ୍ଷ୍ମୀ—ନା, ବାବା, ସତ୍ୟ କହିବି, ଭୟ କଣ ?

ସଦାନନ୍ଦ—ହଁ ସେହି ଦମ୍ଭ ସଦାବେଳେ ରଖିଥିବ । ସତ୍ୟ ନିଷ୍ଠ ମାନବର ତାର ଭୟ କ'ଣ ?

ଲକ୍ଷ୍ମୀ—ପଚାର ବାବା ?

ସଦାନନ୍ଦ—ମୋ ପାଖକୁ ଆସ ତ, ମା । ହଁ···ତୁମେ ଆରମ୍ଭ ଶେଷରେ ପ୍ରତିଦିନ ଶ୍ରୀଗୋପୀନାଥଙ୍କୁ କି ଡାକରେ ଡାକଥାଅ ଶୁଣିବାକୁ ଭାରି ଆଗ୍ରହ ଥିଲା । ଆଜ ତାହା ମୁଁ ସ୍ପଷ୍ଟ ଶୁଣିଛି, "ଲକ୍ଷ୍ମୀନାଥ" । ହେଲେ ଏହି "ଲକ୍ଷ୍ମୀନାଥ" ଡାକ ପୂଜାରିଣୀ ଲକ୍ଷ୍ମୀର ବେଦନାଭରା ଅନ୍ତରାତ୍ମାର ଉଚ୍ଛୁଳା ଉଚ୍ଛ୍ୱାସ ?

ଏହାର ଉତ୍ତର ଲକ୍ଷ୍ମୀ ଦିଏ ନା—'ଲଜ୍ଜା, କ୍ରୋଧ, ଅଭିମାନ ମିଶ୍ରିତ ଭାବରେ କ୍ଷିପ୍ର ହୋଇ ଗୋଟାଏ ଝଙ୍କା ଖେଳାଇ ଦେଇ' ଚାଲିଯାଏ । କିନ୍ତୁ ନାଟକରେ ସତ୍ୟନିଷ୍ଠ ଲକ୍ଷ୍ମୀ ଏହାର ସହଜ, ସରଳ ଉତ୍ତର ଦୁଇଥର ଦେଇଛି । ପ୍ରଥମଥର ଏହାର ଉତ୍ତର ସେ ନବବଧୂ

ରୂପେ ସ୍ୱାମୀଗୃହକୁ ଯିବାବେଳେ ମନ୍ଦିରର ନିଭୃତରେ ସଦାନନ୍ଦବାବାଙ୍କ ଠାରେ ପ୍ରକାଶ କରେ—

"ଲକ୍ଷ୍ମୀ—ସେହି ପ୍ରଶ୍ନର ଉତ୍ତର ସେଦିନ ଦେଇପାରି ନ ଥିଲି, ନାରୀର ସ୍ୱଭାବ-ସୁଲଭ ଲଜ୍ଜାର ତାଡ଼ନାରେ—

× × ×

ଆଜି ମୋର ଲଜ୍ଜା ନାହିଁ, ମାନ ନାହିଁ, ଅଭିମାନ ନାହିଁ—ମୁଁ ନିଃସଙ୍କୋଚରେ—"

ସଦାନନ୍ଦ—ଲକ୍ଷ୍ମୀ, ଲକ୍ଷ୍ମୀ—

ଲକ୍ଷ୍ମୀ—ତୁମ ପ୍ରଶ୍ନର ଉତ୍ତର ଦେବି, ସତ୍ୟକଥା ପ୍ରକାଶ କରିବି । ସତ୍ୟର ଭାଷା ସରଳ ଓ ସୂକ୍ଷ୍ମ, ମୁଁ ସେହି ସୂକ୍ଷ୍ମ, ସରଳ ଭାଷାରେ କହିବି, "ଗୋପୀନାଥ ମୋର ସ୍ୱାମୀ" ।

ସଦାନନ୍ଦ – ଲକ୍ଷ୍ମୀ !! (ଉତ୍ତେଜିତ ହୋଇ ଉଠୁଥିଲେ)
[ଗୋପୀନାଥଙ୍କର କକ୍ଷଦ୍ୱାର ଉନ୍ମୁକ୍ତ ହୋଇଗଲା । ଧୂପଧୂଣାର ଧୂଆଁରେ ଦୁହିଁଙ୍କ ମୂର୍ତ୍ତି ଝାପ୍‌ସା ଦେଖାଗଲା । 'ରତିସୁଖ ସାରେ' ଗୀତର ଏହି ପଦଟି ଅନୁରଣିତ ହୋଇ ଉଠିଲା ପବନ ହିଲ୍ଲୋଳରେ ।]

ଲକ୍ଷ୍ମୀ—(ବିହ୍ୱଳା ହୋଇ) "ରତିସୁଖସାରେ, ଗତମଭିସାରେ ଆଉ ନୁହେଁ, ଆଉ ନୁହେଁ ସ୍ୱାମୀ । ତୁମର ମଦନ ମନୋହର ବେଶର ସଙ୍କେତ ଏହି ବକୁଳ ହାର ଏଇଠାରେ ରହିଲା, ଦେବତା !—(ନିଜ ପଣତ କାନରୁ ଧଣ୍ଡାମାଳ କାଢ଼ି ଥୋଇଦେଇ) ସମାଜ ହାତରେ ଗଢ଼ା ଦେବୀ ପ୍ରତିମା ମୁଁ, ଗୃହକୁ ମହା ପଟୁଆରରେ କୁଳ ନିୟମର ଧାରା ବଜାୟ ରଖି କୁଳଦେବତାଙ୍କ ଅଭିସାର ପଥେ । ଦୁନିଆଁ ଆଖିରେ ବର୍ତ୍ତମାନ ମୁଁ କୁଳ ଭୁଆସୁଣୀ—କୁଳ-ଲକ୍ଷ୍ମୀ,

ତଥାପି—ତଥାପି—ବିବେକ ଦୃଷ୍ଟିରେ, ମୋର ଦେବତା ସମ୍ମୁଖରେ—ମୁଁ କୁଳଟା···କୁଳଟା···(ପ୍ରସ୍ଥାନ)"

ନାଟକର ଶେଷବେଳକୁ ଲକ୍ଷ୍ମୀ ଦ୍ୱିତୀୟଥର ପାଇଁ ସେହି ଉତ୍ତର ଦେଉଛନ୍ତି ସମ୍ମିଳିତ ଗ୍ରାମ୍ୟଜନତା ସମ୍ମୁଖରେ । "ବସ୍ତ୍ର-ଲକ୍ଷ୍ମୀ ? ତୁମେ ଏଠି ? ଏ'କି ନାଲଠା କଥା ? ତୁମେ ଗୃହଲକ୍ଷ୍ମୀ ଗୃହକୁ ଫେରିଯାଅ, ଲକ୍ଷ୍ମୀ !"

ଲକ୍ଷ୍ମୀ—'ଗୃହ' ? ମୋର ଗୃହ ବିଶ୍ୱ-ଦୁନିଆଁ ।—'ଗୃହ-ଲକ୍ଷ୍ମୀ' ?— ବିଶ୍ୱ ଦୁନିଆଁର ମୁଁ ଗୃହଲକ୍ଷ୍ମୀ । ବିଶ୍ୱ ଦରବାର ଆଜି ଶୁଣିବ ଅକପଟ ଭାଷାରେ ବିବେକର ସତ୍ୟ, ସେଥିପାଇଁ ଧାଇଁଆସିଛି ଏଠାକୁ । ମୋର ଲଜ୍ଜା ନାହିଁ; ସଙ୍କୋଚ ନାହିଁ । ମାନ ନାହିଁ, ଅପମାନ ନାହିଁ । ସମାଜ ନାହିଁ,···× × × × । ସତ୍ୟ ଦାନ ଥରେ ମାତ୍ର କରାଯାଏ ଏହି ଶିକ୍ଷା ଦେଇଛନ୍ତି ସତୀ ସାବିତ୍ରୀ । ସତୀ ବେଶ ତଳେ ଆତ୍ମବିସର୍ଜନ କରିବାକୁ ହୁଏ, ଏହି ଆଦର୍ଶ ବାଢ଼ିଛନ୍ତି ତପସ୍ୱିନୀ ଜାନକୀ । ମୁଁ ସେହି ଅମର ଜ୍ୟୋତିର ଅମଳ ଧାର ଅନୁସରଣ କରିବି । ମୁକ୍ତ କଣ୍ଠରେ ମୁକ୍ତ ସତ୍ୟ ପ୍ରକାଶ କରୁଛି । ଶୁଣ, ବିଶ୍ୱବାସୀଗଣ ! ସମାଜ ଆଜି ମୋତେ କୁଳଲକ୍ଷ୍ମୀର ଆସନ ଦେଉଛି, ପୂଜା କରୁଛି କୁଳ-ଲକ୍ଷ୍ମୀ ବୋଲି । ହେଲେ, ସମାଜ କରୁଛି ଭୁଲ, ଅଥବା ମୁଁ ଭୁଲାଉଛି ସମାଜକୁ । ମୁଁ ଗୃହଲକ୍ଷ୍ମୀ ନୁହେଁ । ଗୃହର ଅଲକ୍ଷ୍ମୀ । କୁଳ-ଲକ୍ଷ୍ମୀ ନୁହେଁ, କୁଳଟା ।

ସମସ୍ତେ—କୁଳଟା ?

ଲକ୍ଷ୍ମୀ—ହଁ, କୁଳଟା । ଲକ୍ଷ୍ମୀର ସ୍ୱାମୀ ଗୃହ-ଦେବତା ନୁହନ୍ତି, ସ୍ୱାମୀ ବିଶ୍ୱ-ଦେବତା···ସ୍ୱୟଂ ଗୋପୀନାଥ !—

[ଠିକ୍ ସେହି ସମୟରେ ବଂଶୀର ସ୍ୱନ ଭାସି ଆସୁଥାଏ]

ଏହି, ଏହି ଶୁଣ—

ଡାକଇ ଆଜିରେ ମୁରଲୀର ଭଗ୍ନସ୍ୱରେ

କେତେ ନୀରବ ନିଶୀଥ ଉଷରେ

'ଲକ୍ଷ୍ମୀ', 'ଲକ୍ଷ୍ମୀ' ବୋଲି ଆକୁଳାଇ ପ୍ରାଣ । ଗାଅ, ଗାଅ ଗୀତ···ଉଚ୍ଛୁଳାଇ ପ୍ରୀତି—

'ରତି ସୁଖସାରେ ଗତମଭସାରେ'···
ଅଭିସାରେ ଗଲେ ଲକ୍ଷ୍ମୀ
ଧୀର ପଦକ୍ଷେପେ ଯେ ଲକ୍ଷ୍ମୀନାଥ ପୁରେ···

ସଦାନନ୍ଦ ବାବାଙ୍କ ପ୍ରଶ୍ନ ଏବଂ ଲକ୍ଷ୍ମୀର ଉପର୍ଯ୍ୟୁକ୍ତ ଉତ୍ତର ଦୁଇଟି ହିଁ ନାଟକର ତିନୋଟି ପରିବର୍ତ୍ତନର ମୁହୂର୍ତ୍ତ । ପ୍ରତ୍ୟେକଟିରେ ଲକ୍ଷ୍ମୀ ମନର ଗୋଟିଏ ଗୋଟିଏ ଚରମ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ରୂପାୟିତ । ସାମାଜିକ ବିଗ୍ରହ ଏବଂ ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ସଂବେଗର ଏହି ସଂଘର୍ଷର କ୍ରମ ରୂପାୟନ ହିଁ ନାଟକର ମୂଳବସ୍ତୁ । ସେହି କାରଣରୁ ଶେଷ ଦୃଶ୍ୟରେ ଲକ୍ଷ୍ମୀର ସ୍ୱାମୀ ବିଷ୍ଣୁର ସ୍ୱାଭିମାନ ତ୍ୟାଗର ଏବଂ ଗଜକଣ୍ଠରେ ଏ ଉଭୟ ବିଗ୍ରହର ନିଷ୍ପତ୍ତିର ନାଟକୀୟ ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତତା ଆସେ । ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ନାଟକର ପ୍ରଥମ ନାମ "କୁଳଟା"ର ବୈଚିତ୍ର ବିଗ୍ରହଂ । କୃଷ୍ଣଲୀଳାର ଓଡ଼ିଆ ପୌରାଣିକ ନାଟକର ଇତିହାସରେ ଏକ ବିଶିଷ୍ଟ ଧାରା ରହିଥିଲା । କିନ୍ତୁ ସେହି କୃଷ୍ଣ-ଲୀଳା ସଙ୍ଗେ ଏକ ରସଧର୍ମୀ ଆଖ୍ୟାୟିକାର ରୂପାୟନ ଏହି "ସାକ୍ଷୀ ଗୋପାଳ"ର ତୁଳନା କଲେ ସ୍ୱତଃ ଏହାର ମୂଳଶକ୍ତି ଦୃଷ୍ଟିଗୋଚର ହୁଏ । ରାଧିକା ପ୍ରେମ ଆବେଦନର ଚିରାଚରିତ ରୂପଠାରୁ ଲକ୍ଷ୍ମୀର ଚରିତ୍ର ନିହାତ ନୂତନ ନୁହେଁ । କିନ୍ତୁ ଏ ଚରିତ୍ରର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ପାଇଛି ସାମାଜିକ ବିଗ୍ରହ ଏବଂ ବିବେକ-ବିଗ୍ରହର ମାନସିକ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଏବଂ ଅଭିମାନିନୀ ଲକ୍ଷ୍ମୀଙ୍କୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ମାନବୀୟ ପ୍ରତିଛବି ପ୍ରାୟ । ଚିର ଅଭିମାନିନୀ ଲକ୍ଷ୍ମୀ କେବେ ଦେବତା ଠାରେ, କେବେ ବା ନିଜର ଆତ୍ମୀୟ ଠାରେ, ପୁଣି କେବେ ନିଜେ ନିଜ ପାଖରେ ପ୍ରଚଣ୍ଡ ଅଭିମାନ କରି ଚାଲିଛି—ଏ ସମସ୍ତ ଅଭିମାନ ମଧ୍ୟ ଦେଇ ଯିବାରେ ରହିଛି ତାର ସାଧନା । ଶେଷରେ ଗୋପୀନାଥ ମିଳନରେ ଆସିଛି ତାହାର ସିଦ୍ଧି ଏବଂ ନାଟକର ପୂର୍ଣ୍ଣତା । ଏ ଭକ୍ତ ଆବେଗର ବାସ୍ତବ ଏବଂ ସମର୍ଥ ଚରିତ୍ର ସକାଶେ ଲକ୍ଷ୍ମୀକୁ ମୂଳରୁ ହିଁ ଏକ କଳାକାର ରୂପେ ରୂପାୟିତ କରାଯାଇଛି । ନୃତ୍ୟ ଓ ସଙ୍ଗୀତ କଳା ମାଧ୍ୟମରେ ଦେବତାଠାରେ ଲକ୍ଷ୍ମୀ କରିଛି ତାର ପ୍ରେମ ନିବେଦନ । ଏହି କଳାକାର

ମନର ଅବତାରଣା ହୋଇ ଥିବାରୁ ଲକ୍ଷ୍ମୀର ଭାବ-ଅନୁଭବ ପାଇଛି ନାଟକୀୟ ବୈଚିତ୍ର୍ୟ । ପୁଣି ସେହି କାରଣରୁ ଜୟଦେବଙ୍କ "ଗୀତ ଗୋବିନ୍ଦ"ର ଆବେଗମୟ ପଦ ସବୁର ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ ବ୍ୟବହାର ସମ୍ଭବ ହୋଇ ପାରିଛି । ଏବଂ ଆହୁରି ମୂଗ୍‌ଧକର ହେଲା ଏହା ଯେ ଏହି ବ୍ୟବହାର ଫଳରେ "ଗୀତ ଗୋବିନ୍ଦ"ର ଆଖ୍ୟାୟିକା ଅନ୍ତରାଳରେ ରହି ନାଟକର ବିଶିଷ୍ଟ ମୁହୂର୍ତ୍ତି ମାନଙ୍କୁ ଉଦ୍ଦୀପନ ଭାବରୂପ ଦେଇଛି । ଉପଯୁକ୍ତ ପାତ୍ର ଓ ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି ଫଳରେ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ଏଠି ପୁଣି ଗତାନୁଗତିକ ସଙ୍ଗୀତପ୍ରିୟତାକୁ ବଳିଷ୍ଠ ନାଟ୍ୟରୂପ ଦେଇ ପାରିଛନ୍ତି ।

ଏଣୁ, ନାଟକୀୟ ସଂଘର୍ଷର ମନୋଜ୍ଞ କ୍ରମପରିଣତି, ଉପଜ୍ଞା ନାରୀର ଏକ ବିପୁଳ ପ୍ରେମାବେଗର ଭାବଷ୍ଠ ରୂପାୟନ, ସଙ୍ଗୀତ ମାଧ୍ୟମରେ ଏକ ଅପର ବଳିଷ୍ଠ myth. ର ସଂଯୋଜନା, ନାଟକଟିର ପ୍ରଥମ ଦୃଶ୍ୟ ତଥା ସଦାନନ୍ଦ ବାବା ଓ ଲକ୍ଷ୍ମୀର ସଂଳାପ ମାଧ୍ୟମରେ ଏବଂ ଉଚ୍ଚଶକ୍ତି ସମ୍ପନ୍ନ ସାଙ୍ଗୀତିକ ଶୈଳୀର ପ୍ରୟୋଗ ମଧ୍ୟରେ ଏକ ସ୍ୱପ୍ନିଳ ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟିର ସଫଳତା—ଏ ସବୁକୁ ନେଇ ପୌରାଣିକ ନାଟକ ଭାବେ "ସାକ୍ଷୀ ଗୋପାଳ" ଏକ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ସାମର୍ଥ୍ୟ ହାସଲ କରିଛି ।

"ଶ୍ରୀ ସତ୍ୟନାରାୟଣ" ପାସୀଆରା ପାଲାର ଏକ ସାଧାରଣ ନାଟ୍ୟ ସଂଯୋଜନା ମାତ୍ର । ଶୈଳୀ ତଥା ନାଟ୍ୟରୂପ ଉଭୟ ଦିଗରୁ ଏହା ଗତାନୁଗତିକ ଅଟେ ଓ ଏହାର ଆବେଦନ କେବଳ ପୌରାଣିକତାରେ ପର୍ଯ୍ୟବସିତ । କିନ୍ତୁ "ଜାନକୀ"ରେ ନାଟ୍ୟକାର ପୁଣି ଏକ ମାନବୀୟ—ଗୁଣ ପ୍ରଧାନ ନାଟକ ରଚନାରେ ଚେଷ୍ଟିତ ହେବାର ଆଶା କରାଯାଏ । କିନ୍ତୁ ପ୍ରକୃତରେ ଏହା "ଭୀଷ୍ମ" ନାଟକର ସମଧର୍ମୀ ଅଟେ । ଅମିତ୍ରାକ୍ଷର ଛନ୍ଦରେ ଗମ୍ଭୀର ଶୈଳୀର ଝଙ୍କାର ଏଠି ତୁଳନାତ୍ମକ ଭାବେ ଅଧିକତର ଶୃଙ୍ଖଳିତ ହୋଇଥିଲେ ହେଁ ନାଟକରେ ସେ ଭଳି କିଛି ବିଶିଷ୍ଟ ସାର୍ଥକତା ଆସିନାହିଁ । ଅବଶ୍ୟ ପୌରାଣିକ ନାଟକ ଭାବେ ଏଠି ମଧ୍ୟ ଗତାନୁଗତିକ ଧାରାରେ ସାଫଲ୍ୟ ଆସିଛି, କିନ୍ତୁ ପୌରାଣିକ ଆଖ୍ୟାୟିକାର ଏଠି କୌଣସି ଏକ ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଆବେଗ ପ୍ରସୂତ ନୂତନ ଦିଗ ନ ଥିବାରୁ ସେଇ ପାରମ୍ପାରିକ ଭାବେ ହିଁ ଏହା ସଫଳ ।

ସାମୂହିକ ଭାବେ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାରଙ୍କର ପୌରାଣିକ ନାଟକ ସବୁର ବିଚାର କଲେ ତାଙ୍କର ଯେଉଁ କେତେକ ସଫଳତାର ଦିଗ ଦୃଷ୍ଟିଗୋଚର ହୁଏ ତନ୍ମଧ୍ୟରେ ବିଶିଷ୍ଟ ହେଲା—

(୧) ମୂଳ କଥାବସ୍ତୁର ନାଟ୍ୟରୂପାୟନରେ ମାନବଧର୍ମୀ ଆବେଗର ପ୍ରଭୂତ ସଞ୍ଚାର ଏବଂ ସେଥିସଙ୍କାଶେ ବିଶ୍ୱାସଯୋଗ୍ୟ, ଜୀବନ୍ତ ଚରିତ୍ର ସୃଷ୍ଟି (୨) ମାନସିକ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ବା ବିଭିନ୍ନ ମୂଲ୍ୟବୋଧର ସଂଘର୍ଷ ମାଧ୍ୟମରେ ନାଟକର କ୍ରମପରିଣତି (୩) ସଂଳାପରେ ଲୌକିକ ଏବଂ ସାହିତ୍ୟିକ ଶୈଳୀର ସମନ୍ୱୟ ତଥା ସେଗୁଡ଼ିକର ଶୃଙ୍ଖଳିତ, ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ ବ୍ୟବହାର (୪) କଥାବସ୍ତୁର ପରିବେଶରେ ସୂଚନାତ୍ମକ ଅଭିନୟ ଓ ଦୃଶ୍ୟ ଉପରେ ଅଧିକତର ଆଗ୍ରହ ତଥା ବିଭିନ୍ନ ଚରିତ୍ର ମାଧ୍ୟମରେ କ୍ରମ-ପ୍ରସାରଣ (୫) ଆଖ୍ୟାୟିକାର ନାଟ୍ୟକ୍ରମରେ ପୂର୍ବାଭାସ, କୋଡ଼ିଦୃଶ୍ୟ ଇତ୍ୟାଦିର ସଫଳ ବ୍ୟବହାର (୬) ଦର୍ଶକର ସଙ୍ଗୀତପ୍ରିୟତା ପୁଷ୍ଟି ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଉପଯୁକ୍ତ ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି ମାଧ୍ୟମରେ ସଙ୍ଗୀତର ନାଟକୀୟ ସଂଯୋଜନା ଓ (୭) ପୌରାଣିକ ନାଟକର ଭିତ୍ତିଭୂମି ଉପରେ ସାମାଜିକ, ଐତିହାସିକ, ରୋମାଣ୍ଟିକ ଯାହା ପାଇଁ ଓ ସିଧାସଳଖ ପୌରାଣିକ ରୂପ ଦେଇ ତଥା ବିଭିନ୍ନ ଧରଣର ଭକ୍ତି ଅନୁରାଗ ପରିବେଷଣ କରି ତହିଁରେ ସମୃଦ୍ଧି ।

ଅନେକାଂଶରେ ଏହି ନୂତନ ରୂପରେଖର ଅନ୍ତରାଳରେ ସମୟର ସ୍ପନ୍ଦନ ସ୍ପଷ୍ଟ, କିନ୍ତୁ ଆହୁରି କେତେକ ସ୍ଥଳରେ ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ରୋମାଣ୍ଟିକ ପ୍ରେରଣାରୁ ସେ ସବୁର ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଥିବାରୁ ସଫଳ ନାଟକଙ୍କ-ଗୁଡ଼ିକରେ ପାରମ୍ପାରିକତା, ସମସାମୟିକତା ଏବଂ ଆତ୍ମିକ ସୃଷ୍ଟିଧର୍ମିତାର ମନୋଜ୍ଞ ସମନ୍ୱୟ ସାଧିତ ହୋଇଛି । ଏହି କାରଣରୁ ଐତିହାସିକ ବିଚାରରେ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାର ଓଡ଼ିଆ ନାଟ୍ୟ ସାହିତ୍ୟରେ ଏକ ବିଶିଷ୍ଟ ଏବଂ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ଯୋଗସୂତ୍ରର ଅଧିକାରୀ ହେବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଶାଶ୍ୱତ କଳା ସମୀକ୍ଷାରେ ଅଭିନାଟକୀୟ ଶୈଳୀ-ଧର୍ମୀ ନାଟକ ସୃଷ୍ଟିରେ ଗୌରବ ଅର୍ଜନ କରିବେ ।

ପୌରାଣିକ ମୂଳବସ୍ତୁ ଉପରେ ଆଧାରିତ ନାଟକର ଚରମ ସାଫଲ୍ୟର ଏକ ଉଦାହରଣ ହେଲା ଗ୍ରୀକ୍ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାରଙ୍କର

ସାଫଲ୍ୟ ସେହି ସଫଳତା ଆଗରେ ହୁଏତ ନିଷ୍ପ୍ରଭ ପ୍ରାୟ ବୋଧ ହେବ । କିନ୍ତୁ ଏଭଳି ତୁଳନାରେ ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତତାର ଅଭାବ ରହିଛି । ତାର ପ୍ରଥମ କାରଣ ହେଲା ଗ୍ରୀକ୍ ଟ୍ରାଜେଡ଼ି ଗୀତି ନାଟ୍ୟର ପରମ୍ପରାରେ ସମୃଦ୍ଧ ଥିଲା । ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାରଙ୍କର ଗୀତି ଉଚ୍ଛ୍ୱାସମୟତା ତଥା ସଙ୍ଗୀତର ବହୁଳ ବ୍ୟବହାର ଥିଲେ ହେଁ ସେ ଏକ ବିଶିଷ୍ଟ ଭିନ୍ନ ପରମ୍ପରା ଦାୟାଦ ଥିଲେ । ଅପର ଏକ ବିଶିଷ୍ଟ କାରଣଟି ମଧ୍ୟ ଏହା ସଙ୍ଗେ ସଂଶ୍ଳିଷ୍ଟ । ତାହାହେଲା ଏହା ଯେ ଗ୍ରୀକ୍ ଜୀବନକୁ ଯେଉଁ ଭଳି ଏକ ବଳିଷ୍ଠ ମାନବଧର୍ମିତା ନିୟନ୍ତ୍ରିତ କରୁଥିଲା ତାହାଠାରୁ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାରଙ୍କର ସମସାମୟିକ ଦର୍ଶକ-ଗୋଷ୍ଠୀର ଆଦର୍ଶ ଖୁବ୍ ଦୂରରେ । ଏକ ସ୍ୱାଧୀନ ନୈତିକତା ପରିବର୍ତ୍ତେ ଶୃଙ୍ଖଳିତ ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକତା ହିଁ ଭାରତୀୟ ସଂସ୍କୃତିର ମୂଳଭିତ୍ତି । ଏହି ଆଧ୍ୟାତ୍ମିକ ଜୀବନଦର୍ଶନରେ ଟ୍ରେଜେଡ଼ିର ସ୍ଥାନ ନାହିଁ । କାରଣ ଏଠାରେ ସମସ୍ତ ସଂଗ୍ରାମ ଓ କ୍ଲେଶ ସତ୍ତ୍ୱେ ଅବଶେଷରେ ଆତ୍ମାନନ୍ଦ ଏବଂ ଈଶ୍ୱରପ୍ରାପ୍ତି ନିଶ୍ଚିତ ବୋଲି ଗ୍ରହଣ କରାଯାଇଛି । ଏଣୁ ମାନବୀୟ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ତଥା ଆବେଗର ଯେଭଳି ଚରମ ପରିଣତି ଗ୍ରୀକ୍ ନାଟକର ଲକ୍ଷ୍ୟ ହୋଇ ପାରିଥିଲା, ଭାରତୀୟ ପୌରାଣିକ ନାଟକରେ ସେ ଲକ୍ଷ୍ୟ ରଖିବାଟା ଅବାସ୍ତବ ଏବଂ ଅଯୌକ୍ତିକ ହୁଅନ୍ତା । ଏହା ନିଶ୍ଚିତ ଯେ ଯେଉଁ ତିନୋଟି ଗ୍ରୀକ ଟ୍ରେଜେଡ଼ି ନାଟ୍ୟକାରଙ୍କ ବିଷୟରେ ଆମେ ଜାଣିଛୁ ସେମାନଙ୍କ ତୁଳନାରେ ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାରଙ୍କର ପ୍ରତିଭା ନିମ୍ନସ୍ତରର । କିନ୍ତୁ ଏହା ମଧ୍ୟ ନିଶ୍ଚିତ ଯେ ସେମାନଙ୍କର ସେହି ପ୍ରତିଭା ପୌରାଣିକ ନାଟକର ଯେଉଁ ଅପୂର୍ବ ପରିଣତି ଆଣିଛି ତାହାର ପଛରେ ସେହି ପରମ୍ପରାର ଅବଦାନ ଯଥେଷ୍ଟ । ଅଶ୍ୱିନୀକୁମାରଙ୍କର ପ୍ରତିଭା ହୁଏତ ସେଭଳି ସାମର୍ଥ୍ୟ ପ୍ରକାଶ କରି ପାରି ନ ଥାନ୍ତା, କିନ୍ତୁ ଆହୁରି ଏକ ଉନ୍ନତ ସାମାଜିକ ଜୀବନର ଅଙ୍ଗ ହୋଇଥିଲେ ତାଙ୍କର ନାଟକ ଯେ ସେହି ଆଭିମୁଖ୍ୟକୁ ବଳିଷ୍ଠ ଭାବେ ରୂପାୟିତ କରିଥାଆନ୍ତା ତାହା ସନ୍ଦେହ କରିବାର ଅବକାଶ ନାହିଁ । କାରଣ ପାରମ୍ପାରିକ ପୌରାଣିକତାକୁ ସେ ଯେଉଁ ସବୁ ନୂତନ ଦିଗନ୍ତ ଦେଇଗଲେ ସେଥିରୁ ତାଙ୍କର ବିଶିଷ୍ଟ ମାନବଧର୍ମିତା ସୁସ୍ପଷ୍ଟ ।



'ପଲ୍ଲୀକବି' ନନ୍ଦକିଶୋର ଓ 'କାକ ବାରତା' : ଏକ ଅଧ୍ୟୟନ

ସଂଜ୍ଞା ନିରୂପଣ କରିବା, ଉପାଧି ପ୍ରଦାନ କରିବା ଏବଂ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଭାବ-କକ୍ଷ ମଧ୍ୟରେ ସୃଷ୍ଟି ପ୍ରତିଭାକୁ ଆବଦ୍ଧ କରି ରଖିବାର ଚେଷ୍ଟା ସମାଲୋଚନା ସାହିତ୍ୟରେ ଏକ ସାଧାରଣ ଦୁର୍ବଳତା ଭାବେ ଦେଖା ଦେଇଥାଏ । ଏଭଳି ସଂଜ୍ଞାଭିତ୍ତିକ ସିଦ୍ଧାନ୍ତ ସାଧାରଣରେ ସେହି ପ୍ରତିଭାକୁ ସ୍ପଷ୍ଟ ଏବଂ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ପରିଚୟ ଦେବାର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ଅବଶ୍ୟ ରଖେ ଏବଂ ସେ ଦୃଷ୍ଟିରୁ କେତେକାଂଶରେ ସଫଳ ମଧ୍ୟ ହୋଇଥାଏ । ମାତ୍ର ତାହା-ଦ୍ୱାରା ସ୍ରଷ୍ଟାମାନଙ୍କର ସାମଗ୍ରିକ ପରିଚୟ ବା ଶିଳ୍ପକଳାର ସୂକ୍ଷ୍ମ ପର୍ଯ୍ୟାଲୋଚନା ବାଧାପ୍ରାପ୍ତ ହୁଏ । ସୃଷ୍ଟିଶିଳ୍ପକୁ ସୂତ୍ରଧର୍ମୀ ପରିଚୟ ଦେବା ଦ୍ୱାରା କାଳକ୍ରମେ ତାହାର ଗତାନୁଗତିକ, ନିଷ୍ପ୍ରଭ, ବାହ୍ୟରୂପ ମାତ୍ର ସାଧାରଣରେ ଗୃହୀତ ହୋଇଯାଏ ଏବଂ ପରକାଳରେ ତାହାର ଯଥାର୍ଥ ଅବବୋଧ ତଥା ଉପଭୋଗ ପାଇଁ ଅନ୍ତରାୟ ସୃଷ୍ଟି କରେ । ନନ୍ଦକିଶୋରଙ୍କ 'ପଲ୍ଲୀକବି' ଆଖ୍ୟା ଏ ଧରଣର ସମସ୍ୟା ସୃଷ୍ଟି କରିଥିବା ମନେହୁଏ । କବିଙ୍କ ପଲ୍ଲୀପ୍ରାଣତା ସମ୍ପର୍କରେ ମଧୁସୂଦନ ବା ନୀଳକଣ୍ଠଙ୍କ ଠାରୁ ଯେଉଁ ଧରଣର ଅଭିନନ୍ଦନଧର୍ମୀ ସମାଲୋଚନା ଆମେ ପାଉଁ ଆଜିର ପାଠକ ଓ ସମାଲୋଚକ ପାଇଁ ତାହା ଆଉ ଯଥେଷ୍ଟ ନୁହେଁ । ତା' ପାଖରେ 'ପଲ୍ଲୀକବି' ଆଖ୍ୟାଟି ଏକ ଅନାୟାସ ଲବ୍ଧ

ତାତ୍ତ୍ୱିକ ମୂଲ୍ୟବୋଧର ଶର୍ତ୍ତହେଣ୍ଡ । ଯାହା ବ୍ୟବହାର କରି ସେ ହୁଏତ ଶନ୍ଦ୍ରାବହୀନ ଭାବେ ସହଜ ସମାଲୋଚନା କରିବାର ସୁଯୋଗ ପାଏ; ମାତ୍ର ସେଥିରୁ କଳାଉପଭୋଗର କୌଣସି ଗଭୀର ଅନୁଭବ କରିବା ତା ପକ୍ଷରେ ଯେତିକି ଦୁଷ୍କର, ଅନ୍ୟ ଜଣଙ୍କୁ ସଂଶ୍ଳିଷ୍ଟ କାବ୍ୟକୃତିର ଉପଯୁକ୍ତ ପରିଚୟ ଦେବା ସେତିକି ଅସମ୍ଭବ । ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟର ଐତିହାସିକ ବିକାଶଧାରା ଅନୁଧ୍ୟାନ କଲାବେଳେ ସେହି ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ନନ୍ଦକିଶୋରଙ୍କ ପଲ୍ଲୀପ୍ରାଣତା, ତାଙ୍କର ଜଣସାହିତ୍ୟ ଆଭିମୁଖ୍ୟ, ସ୍ୱଚ୍ଛନ୍ଦ, ସରଳ ସୃଷ୍ଟି-ଧର୍ମିତା ଓ ଦେଶବତ୍ସଳତାର ଆକର୍ଷଣୀୟ ବିଭବ ନିଶ୍ଚୟ ସମାଲୋଚକର ବିଶିଷ୍ଟ ଦୃଷ୍ଟି ଦାବୀ କରିବ । ମାତ୍ର ଐତିହାସିକ ବିଗ୍ଭରର ଊର୍ଦ୍ଧ୍ୱରେ ଯେଉଁଠି କବି ପ୍ରତିଭାର ସାରସ୍ୱତ ବିଗ୍ଭର ଆରମ୍ଭ ହୁଏ ସେଠାରେ ପଲ୍ଲୀ-ଜୀବନର ପ୍ରସାରିତ ଓ ବିଶ୍ୱସ୍ତ ରୂପାୟନର ଦୀର୍ଘ ତାଲିକା ବା ଦେଶୀୟ ପ୍ରକାଶଭଙ୍ଗୀର ବିଭବ-ବୈଚିତ୍ର୍ୟର ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ ପ୍ରାଚୁର୍ଯ୍ୟ ପରିବେଷଣ ମାତ୍ର ବିଶେଷ ଅର୍ଥଯୁକ୍ତ ବା ମୂଲ୍ୟବାନ ନୁହେଁ । ବରଂ ସମାଲୋଚନା ସାହିତ୍ୟ ତା'ର ପ୍ରକୃତ ଦାୟିତ୍ୱଭିତ୍ତିରୁ ଦୂରେଇ ଯାଉଥିବାର ତାହା ଏକ ଦୟନୀୟ ସୂଚନା ମାତ୍ର । ହୁଏତ ପଲ୍ଲୀଜୀବନର ସେହି ପୁରାତନ ଚିତ୍ର ମଧ୍ୟରୁ ଅନେକ କିଛି ଆଜି ମଧ୍ୟ ଅପରିବର୍ତ୍ତିତ ଭାବେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । କିନ୍ତୁ ପରିବର୍ତ୍ତନର ବ୍ୟାପକତା ଫଳରେ ହୁଏତ ନନ୍ଦକିଶୋରଙ୍କ ପଲ୍ଲୀଚିତ୍ର ଆଉ ଗୋଟିଏ ଦୁଇଟି ଦଶନ୍ଧି ପରେ ପାଠକ ପାଖରେ ପ୍ରାଚୀନ ସାମାଜିକ ଜୀବନର ଏକ ଛନ୍ଦଗତ ଇତିହାସ ମାତ୍ର ମନେହେବ । ସେହି ସମୟରେ ଏ ଦେଶର ଭବିଷ୍ୟତ ଯୁବସମାଜ ପାଖରେ ନନ୍ଦକିଶୋରଙ୍କ ପରିଚୟ ଯଦି ଆମର ପାରଂପରିକ ଇତିବୃତ୍ତରେ ସୀମିତ ଥାଏ ତେବେ ସେମାନେ କବିଙ୍କର ସୃଷ୍ଟି ପ୍ରତି ଉଦାସୀନ କିମ୍ବା ସଂପୂର୍ଣ୍ଣ ରୂପେ ବିମୁଖ ହୋଇ ଉଠିବାର ଆଶଙ୍କା ମୋଟେ ଅମୂଳକ ନୁହେଁ । ଯେହେତୁ ତା ସହିତ ନିଜର ଶୈଶବ ସ୍ମୃତି କିମ୍ବା ବୟସ୍କ ଜୀବନର ଅନୁଭୂତି ପ୍ରତ୍ୟକ୍ଷରେ ବା ପରୋକ୍ଷରେ ଜଡ଼ିତ ନ ଥିବ, ତେଣୁ ସଂଶ୍ଳିଷ୍ଟ ପଲ୍ଲୀଚିତ୍ର ପ୍ରତି ତା'ର ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଆକର୍ଷଣ ବା ମୋହ ନ ଥିବା ହିଁ ସ୍ୱାଭାବିକ । ଶାଶ୍ୱତ ସୃଷ୍ଟି ଭାବେ ତାହାର ଗୌରବର ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ କଳାଗତ ଉଦ୍‌ଘାଟନର ଅବର୍ତ୍ତମାନତା ନୂତନ ଯୁଗରେ ତାର ବିଲୟର କାରଣ ହୋଇଉଠିବା

ଖୁବ୍ ସମ୍ଭବ । କବିଙ୍କ ପଲ୍ଲୀପ୍ରାଣତାର ପ୍ରେରଣାମଥିତ ଅନ୍ତଃସ୍ୱର ଓ କାବ୍ୟ ଚିନ୍ତରେ ତାହାର ବହିଃପ୍ରକାଶ ଯେ ନନ୍ଦକିଶୋର କାବ୍ୟର ମୁଖ୍ୟ ବିଭବ ସେ ସମ୍ପର୍କରେ ବିରୁଦ୍ଧ ଯୁକ୍ତିର କୌଣସି ସୁଯୋଗ ନାହିଁ । ମାତ୍ର କେବଳ 'ପଲ୍ଲୀପ୍ରାଣ କବି' ଜୟଧ୍ୱନି ସମାଲୋଚନା ପୁସ୍ତକର ଛତ୍ରେ ଛତ୍ରେ ତଥା ପ୍ରତିଟି ଭାଷଣମଞ୍ଚ ଉପରେ ଉଚ୍ଚ ସ୍ୱରରେ ଘୋଷଣା କରିବା ଅଥଚ ତାହାର ନିବିଡ଼ ମୌଳିକ ପ୍ରଭାବ ଓ ବିକାଶର ସୂକ୍ଷ୍ମ ଅନୁଶୀଳନ ପ୍ରତି ବୀତସ୍ପୃହ ରହିବା ସମାଲୋଚକ ପକ୍ଷରେ ନନ୍ଦକିଶୋରଙ୍କ ପ୍ରତି 'ବିଷକୁମ୍ଭଂ ପ୍ରୟୋମୁଖଂ' ଗୁଣଯୁକ୍ତ ବନ୍ଦନାର ପ୍ରଦର୍ଶନ ମାତ୍ର । ସେହି ସମାଲୋଚନା ଆପାତତଃ ହେବ ପୂଜ୍ୟ ପୂଜାର ସାମଗ୍ରୀ, ମାତ୍ର ବାସ୍ତବରେ ସେ ହେବ କବି ପ୍ରତିଭାର ଉଚ୍ଛେଦ ଅସ୍ତ୍ର ।

'ପଲ୍ଲୀଚିତ୍ର' ପ୍ରଥମଭାଗ ପ୍ରକାଶିତ ହେବା ସମୟରୁ ଆଜିଯାଏ ଅଳ୍ପ କେତେକ ସମାଲୋଚକଙ୍କୁ ଛାଡ଼ିଦେଲେ ଅନ୍ୟମାନଙ୍କ ପାଖରେ ନନ୍ଦକିଶୋରଙ୍କ ପରିଚୟ ମୁଖ୍ୟତଃ ଅପରିବର୍ତ୍ତିତ ରହିଛି । ଏ ଦେଶର ଆଦି ପଲ୍ଲୀକବି ଭାବେ ନନ୍ଦକିଶୋରଙ୍କୁ ସମ୍ମାନ ଜଣେଇ (ଜଗନ୍ନାଥ ଦାସଙ୍କ ନାମ ଏ ପରିପେକ୍ଷୀରେ କେତେଦୂର ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ ହେବ ଚିନ୍ତା କରିଯାଇ-ନାହିଁ) ସେହି ପଲ୍ଲୀକବି ରୂପେ ତାଙ୍କ ସଫଳତା ଓ ଗୌରବର ମୂଲ୍ୟାୟନ କଲାବେଳେ ପ୍ରାୟ ସମସ୍ତେ ଠିକ ସେହି ଗୋଟିଏ ଧରଣର ଯୁକ୍ତି ଉପ-ସ୍ଥାପିତ କରନ୍ତି । ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟ ଓ ଜାତିର ଏକ ବିଶିଷ୍ଟ ଐତିହାସିକ ଅବସ୍ଥାରେ ନନ୍ଦକିଶୋରଙ୍କ ପଲ୍ଲୀପ୍ରାଣତାର ନୂତନ ଦିଗଦର୍ଶନ ଓ ଜାତୀୟ ଚେତନା ଉପରେ ତାହାର ବିପୁଳ ପ୍ରଭାବ ସମ୍ପର୍କରେ କିଛି ମନ୍ତବ୍ୟ ଦେବାପରେ ପ୍ରାୟ ପ୍ରତ୍ୟେକ ସମାଲୋଚକ କବିଙ୍କ କାବ୍ୟକୃତିରେ ରହିଥିବା ଓଡ଼ିଆ ଗ୍ରାମ୍ୟଜୀବନ ସମ୍ପର୍କିତ ଚିତ୍ରର ସୁଦୀର୍ଘ ତାଲିକା ପ୍ରସ୍ତୁତ କରନ୍ତି ଏବଂ ସେହି ବାସ୍ତବ, ନିଖୁଣ ଓ ପ୍ରସାରିତ ଚିତ୍ରର ପ୍ରଶଂସାରେ ନିଜର କର୍ତ୍ତବ୍ୟ ସମ୍ପାଦନ କରନ୍ତି । * ନନ୍ଦକିଶୋର-କବିତା ଏ ଧରଣର

* ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ, 'ଗାଉଁଲିକବି ନନ୍ଦକିଶୋର' ଝଙ୍କାର, ତୃତୀୟ ବର୍ଷ ଷଷ୍ଠ ସଂଖ୍ୟା; ଏବଂ "ସାହିତ୍ୟିକ" (ଗ୍ରନ୍ଥମନ୍ଦିର, ୧୯୬୬) ପୃ: ୧୩୭-୮ ଡ: କୁଞ୍ଜବିହାରୀ ଦାଶ ।

ପ୍ରଶଂସା ପାଇବା ପାଇଁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ରୂପେ ହକ୍‌ଦାର । ଗୋଟିଏ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଗ୍ରାମ୍ୟସମାଜର ଏଭଳି ପ୍ରଶସ୍ତ ନିର୍ମଳ ଚିତ୍ରପଟ ସାହିତ୍ୟ ଜଗତରେ ବାସ୍ତବରେ ଦୁର୍ଲଭ ଅଟେ । ପ୍ରାଚୀନଯୁଗର Hesiod ବା ମଧ୍ୟଯୁଗୀୟ chauceraଙ୍କ ଭଳି ପ୍ରଖ୍ୟାତ ସ୍ରଷ୍ଟାଙ୍କଠାରୁ ଆରମ୍ଭ କରି ଏ ଶତାବ୍ଦୀର ପ୍ରଥମଦଶକମାନଙ୍କରେ ରହିଥିବା ସାଧାରଣ ଶ୍ରେଣୀର Georgion କବିମାନଙ୍କ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଅନେକ ପାଶ୍ଚାତ୍ୟ କବି ମଧ୍ୟ ପଲ୍ଲୀଚିତ୍ର ପରିବେଷଣ କରିବାପାଇଁ ବିଶେଷ ଭାବେ ଆକୃଷ୍ଟ ଥିଲେ । କିନ୍ତୁ ପଲ୍ଲୀଚିତ୍ରର ଏ ଭଳି କାଳଜୟୀ ଆବେଗକୁ ସ୍ୱୀକାର କଲାବେଳେ ରସାଳ କାବ୍ୟଚିତ୍ର ଏବଂ ପ୍ରେସ୍ ଫଟୋଗ୍ରାଫ ମଧ୍ୟରେ ରହିଥିବା ମୌଳିକ ପାର୍ଥକ୍ୟକୁ ପାଶୋରି ଯିବା ଅନୁଚିତ । ଯେଉଁ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ କାବ୍ୟଧର୍ମର ଅବକ୍ଷୟିତ, ରୁଗ୍‌ଣ ଅବସ୍ଥାରେ କବି ଦାୟିତ୍ୱହୀନ ଭାବରେ ନିଜକୁ କେବଳ କଳ୍ପନା ଓ ସ୍ୱପ୍ନ ରାଜ୍ୟର ପରିସର ମଧ୍ୟରେ ଆବଦ୍ଧ କରି ରଖେ ଏବଂ ନିତାନ୍ତ ଆତ୍ମନିଷ୍ଠ, ବ୍ୟକ୍ତିକେନ୍ଦ୍ରିକ କବିତା ସୃଷ୍ଟିକରେ ତାହା ବିରୁଦ୍ଧରେ ଜୀବନ୍ତ ସୃଷ୍ଟି ପ୍ରତି ସୁସ୍ଥ ଆବେଗ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବାସ୍ତବତାର କାବ୍ୟଗୁରୁତ୍ୱ ଅବଶ୍ୟ ରହିଛି । ମାତ୍ର କଳ୍ପନାବିହୀନ, ରସଶୂନ୍ୟ ବାସ୍ତବ ରୂପାୟନ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ କାଳ୍ପନିକ ଚିତ୍ର ଠାରୁ ମଧ୍ୟ ଅଧିକ ଉପେକ୍ଷଣୀୟ । ନନ୍ଦକିଶୋରଙ୍କ ପଲ୍ଲୀଚିତ୍ରର ବାସ୍ତବତା ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ବିଚାର କଲାବେଳେ ଏହି ସାଧାରଣ, ମୌଳିକ ବିଷୟକୁ ସର୍ବଦା ମନେ ରଖିବାକୁ ପଡ଼ିବ । କାରଣ ବାସ୍ତବତାର ଆଦର୍ଶ କବିକୁ ଅନେକ ସମୟରେ ନିହାତି ଅସତର୍କ ବା ପରିଶ୍ରମକାତର କରିଦିଏ ଏବଂ ବାସ୍ତବତା ନାମରେ ସେ କାବ୍ୟର ପ୍ରଧାନ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଅନେକ କିଛି ଗୁରୁତ୍ୱହୀନ ବିଷୟବସ୍ତୁ ଉପସ୍ଥାପିତ କରେ । ପୃଥିବୀର ଅନେକ ଶ୍ରେଷ୍ଠ କବିଙ୍କର ରଚନାରେ ମଧ୍ୟ ସ୍ଥଳବିଶେଷରେ ଏ ଭଳି ସାମୟିକ ଦୁର୍ବଳତାର ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ ମିଳୁଥିବାରୁ (ଯଥା, ଓ୍ୱାର୍ଡ଼ସଓ୍ୱାର୍ଥଙ୍କ (The Prelude) ନନ୍ଦକିଶୋର କବିତାରେ ପଲ୍ଲୀଚିତ୍ରର ବାସ୍ତବତା ସମ୍ପର୍କରେ ମତ ଦେବାବେଳେ ଏ ଧରଣର ଅସଫଳତା ପ୍ରତି ଜାଗ୍ରତ ରହିବା ଦ୍ୱାରା ସମାଲୋଚକ କବିଙ୍କ ପ୍ରତି ଅନୁଦାର ହେଉଥିବାର ସନ୍ଦେହ ପୋଷଣ କେହି କରିବେ ନାହିଁ । ନନ୍ଦକିଶୋର ଗୀତି-କାବ୍ୟ ପ୍ରତିଭାର ସବୁଠାରୁ ସଫଳ ଉଦ୍‌ଘାଟକ ନିଟବର ସାମନ୍ତରାୟ ଏ. ଦୃଷ୍ଟିରୁ

'ପଲ୍ଲୀଚିତ୍ର'ର ପ୍ରଧାନ ଅଭାବ ଦର୍ଶାଇ ଯାହା କହିଛନ୍ତି ତାହା ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଯଥାର୍ଥ :

"ନିପୁଣ କଳାକାର ଯେଉଁ ଅନ୍ତର୍ଦୃଷ୍ଟି ତଥା ସୃଷ୍ଟିଶକ୍ତି ବଳରେ ବହୁ ଏକକ ମଧ୍ୟରେ ଅତି ଦକ୍ଷତାର ସହ ସୃଷ୍ଟିର ସମଗ୍ର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ତଥା ଏକକ-ସଂହତି-ସୁଷମା ସମ୍ପାଦନ କରି ନିଜ ରଚନାକୁ ଏକ ମଞ୍ଜୁଳ ରୂପ ପ୍ରଦାନ କରିଥାନ୍ତି, ସେଇ ବ୍ୟାପକ ଅନ୍ତର୍ଦୃଷ୍ଟି ଓ ସେ ଅଦ୍ଭୁତ ସୃଷ୍ଟିଶକ୍ତିର ପରିଚୟ ଆମେ ନନ୍ଦକିଶୋରଙ୍କ ଅତି କମ୍ କବିତାରେ ଦେଖିବାକୁ ପାଇଥାଉଁ । ......'ପଲ୍ଲୀଚିତ୍ରର' ପ୍ରଥମ ଦୁଇଭାଗରେ ଥିବା କବିତାର ପ୍ରାୟ ପ୍ରତ୍ୟେକ ପଦ ଏକ ଏକ ପୃଥକ ଚିତ୍ରରେ କାବ୍ୟିକ ପ୍ରତିଲିପି ମାତ୍ର । ...ଏମାନଙ୍କ ଭିତରୁ ଅତି କମ୍ କବିତା ସମଗ୍ର ରୂପ ବିଭବର ନୂତନ ଆଭିମୁଖ୍ୟ ବହନ କରିଛନ୍ତି କିମ୍ବା ନୂତନ ଶିଳ୍ପ ପରିକଳ୍ପନାର ଅଙ୍ଗୀଭୂତ ହୋଇ ପାରିଛନ୍ତି ।" ※

ଅର୍ଥାତ, ଏ ମଧ୍ୟରୁ ଅତି କମ୍ କବିତା କବିତା ପଦବାଚ୍ୟ ଅଟନ୍ତି । କାରଣ ସଫଳ ଗୀତିକବିତାର ପ୍ରଧାନ ଗୁଣ ହେଉଛି ତାହାର ସମସ୍ତ ଚିନ୍ତା, କାବ୍ୟଚିତ୍ର, ଅଳଙ୍କାର ଓ ଭାଷ୍ୟସ୍ୱର ବିଭବର ସାମଗ୍ରିକ୍, ଏକୀଭୂତ ସ୍ଫଟିକୀକରଣ । ଏହି ଏକକତା ବଳରେ ହିଁ କବିତାର ସୃଷ୍ଟି ସମ୍ଭବ ହୁଏ ଏବଂ ତାହାହିଁ କବିତାର କାବ୍ୟପ୍ରାଣ । ଜୀବନର ଗୋଟିଏ ଅଂଶ ବା କୌଣସି ଭୌଗୋଳିକ ପରିବେଶର ଏକ ବିକ୍ଷିପ୍ତ, ବିଶୃଙ୍ଖଳ ଚିତ୍ର ସବୁର ଏକତ୍ର ପରିବେଷଣ ମାତ୍ର ତାକୁ କବିତାର ଗୌରବ ଦିଏ ନାହିଁ । ଡ଼ଃ ସାମନ୍ତରାୟ ସେହି 'ପଲ୍ଲୀଚିତ୍ର' ପ୍ରଥମ ଭାଗ'ରେ ଯେଉଁ ଏକକ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଦେଖିଛନ୍ତି ଏବଂ ଯାହାର "କଳାପ୍ରାଣତାର ଗଭୀର ଆଲୋଡ଼ନ, ରୂପ ପିପାସାର ଅପୂର୍ବ ଦ୍ୟୋତନା, ସୃଷ୍ଟି ରୂପାୟନର ସାର୍ଥକ କଳା-କୁଶଳତା" ତାଙ୍କୁ ସନ୍ତୁଷ୍ଟ କରିଛି ତିନୋଟି ଯାକ 'ପଲ୍ଲୀଚିତ୍ର' ସଙ୍କଳନ

※ ଡ଼ଃ ନଟବର ସାମନ୍ତରାୟ, ନନ୍ଦକିଶୋର ସାହିତ୍ୟ ସମୀକ୍ଷା, ଓଡ଼ିଆ ସାହିତ୍ୟ ଏକାଡ଼େମୀ, ୧୯୭୪, ପୃଃ ୧୧୪

ମଧ୍ୟରେ ମାତ୍ର ଗୋଟିଏ, ଯଉଁଟି କବିତାକୁ ଗୁଡ଼ ଦେଲେ ଅନ୍ୟତ୍ର ତାହାର ସୂଚନା ଖୁବ୍ ସାମୟିକ ଏବଂ କ୍ଷୀଣ ଅଟେ । ସୁଷମ କାବ୍ୟଶିଳ୍ପ ବା କଳାପ୍ରାଣତା ଦୃଷ୍ଟିରୁ 'ପଲ୍ଲୀଚିତ୍ର' ପ୍ରଥମ ଓ ଦ୍ଵିତୀୟକୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣରୂପେ ଅସାର୍ଥକ କହିଲେ ବୋଧହୁଏ ଅତ୍ୟୁକ୍ତି ହେବନାହିଁ । 'ପଲ୍ଲୀଚିତ୍ର' ପ୍ରଥମର ସଫଳତା ଧାରାବାହିକ ଭାବେ ସମସ୍ତ ଆଲୋଚକ ସ୍ଵୀକାର କରିଛନ୍ତି, ମାତ୍ର ପ୍ରାଥମିକ ଚେଷ୍ଟା ଭାବେ ତାହା ଯେତେ ସ୍ଵାଗତଯୋଗ୍ୟ ମନେହେଲେ ସୁଦ୍ଧା ପ୍ରକୃତ କଳାଗୁଣ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ସେଗୁଡ଼ିକର ବିଫଳତାହିଁ ଅଧିକ ପରିମାଣରେ ସତ୍ୟ ଅଟେ । ଏହି ପ୍ରାଥମିକ ଚେଷ୍ଟାରେ ରହିଥିବା ବିଫଳତାକୁ ସ୍ଵୀକାର ନ କରି ଗତାନୁଗତିକ ଭାବେ ଏହାର ପ୍ରଶଂସା କଲେ ପର କବିତା ସବୁରେ ଆସିଥିବା ଚମତ୍କାର ସଫଳତାର କାରଣ ବୁଝିବା କଷ୍ଟକର ହେବ । କାରଣ, ପ୍ରଥମ 'ପଲ୍ଲୀଚିତ୍ର'ର ପଲ୍ଲୀଦୃଶ୍ୟ, ଦ୍ଵିତୀୟର ପଲ୍ଲୀ ଚିତ୍ରର ବିଭିନ୍ନ ଋତୁର ପୃଷ୍ଠଭୂମିରେ ଗ୍ରାମ୍ୟ ଜୀବନର ଚିତ୍ର, ଏହି 'ନିର୍ଝରିଣୀ'ର ପଲ୍ଲୀଚିତ୍ର, ହୁଏତ ସେହି କୁସୁପୁର ଗ୍ରାମର ଶୈଶବ-ସ୍ମୃତି ଉପରେ ସମଭାବରେ ଆଧାରିତ । ହୁଏତ 'ଚିତ୍ର' ଭାବରେ ସେମାନେ ସମସ୍ତେ ସମାନ ଗୁଣର ଅଧିକାରୀ । ମାତ୍ର କବିତା ଭାବରେ ସେ ଗୁଡ଼ିକର ଭିନ୍ନ ଭିନ୍ନ ଉପଯୁକ୍ତ ସ୍ଵର ଓ ଶକ୍ତିବତ୍ତାର ଅବବୋଧ ବଳରେ ହିଁ ନନ୍ଦକିଶୋର କବି ପ୍ରତିଭାର ସାର୍ଥକ ପରିଚୟ ସମ୍ଭବ ହେବ । ପ୍ରଥମ ଚିତ୍ରସବୁରେ ନନ୍ଦକିଶୋର ମୁଖ୍ୟତଃ ଜଣେ ସମ୍ବାଦଦାତା; ତାହାର ରୂପପିପାସା ବା କାବ୍ୟସ୍ଵର ନିହାତି କ୍ଷୀଣ । ନନ୍ଦକିଶୋରଙ୍କ ପଲ୍ଲୀ-ପ୍ରାଣତାର ଆବେଗ ଏ ଚିତ୍ର ସବୁରେ ନିବିଡ଼ ଭାବେ ସଂଶ୍ଳିଷ୍ଟ ନିଶ୍ଚୟ; ତାଙ୍କର ପଲ୍ଲୀପ୍ରେମର ସୂଚନା ଏହାର ସର୍ବତ୍ର ଅବଶ୍ୟ ବିସ୍ତୃତ । ମାତ୍ର ପ୍ରଥମ ଦୃଶ୍ୟର କେତେକ ଅଂଶ ବ୍ୟତୀତ କଳାପ୍ରାଣତାର ଚିହ୍ନ ଏଠାରେ ନିହାତି ଅସ୍ପଷ୍ଟ ଏବଂ ସାମୟିକ । ବାସ୍ତବତା ଏହି କବିତାର କେବଳ ମୁଖ୍ୟ ବିଭବ ନୁହେଁ, ତାହା ସଂଶ୍ଳିଷ୍ଟ କାବ୍ୟାବେଗର ପ୍ରଧାନ ଶତ୍ରୁ ମଧ୍ୟ । ବାସ୍ତବତାର ଗୁରୁତ୍ଵ ଏଠାରେ ଏତେ ପ୍ରବଳ ଯେ ଶିଳ୍ପ ଚାତୁରୀ ଓ କାବ୍ୟ-କଳ୍ପନାର ସମସ୍ତ ସମ୍ଭାବନା ତାହାଦ୍ଵାରା ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣଭାବେ ଅବଦମିତ ହୋଇଛି । ଅପର ପକ୍ଷରେ 'ପଲ୍ଲୀଚିତ୍ର' ଦ୍ଵିତୀୟ ଭାଗରେ 'ବାସ୍ତବତା' ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ସୃଷ୍ଟିର ଅଙ୍ଗ ଭାବରେ ସଂଯୋଜିତ ହୋଇଛି ।

ସେଠାରେ କବିତାର ଏକ ସାମଗ୍ରୀକ କଳ୍ପନା, ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଆବେଗର ଚିହ୍ନ ସ୍ପଷ୍ଟ । ସଫଳତାର ପରିମାଣ ବା ସ୍ତର ଯାହା ହେଉନା କାହିଁକି 'ପଲ୍ଲୀଚିତ୍ର' ଦ୍ୱିତୀୟ ଭାଗରେ ନନ୍ଦକିଶୋର ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ କାବ୍ୟରଚନା ପ୍ରତିଫଳିତ କରିଛନ୍ତି। କବିତାର ବାସ୍ତବତା ଓ ଜୀବନର ବାସ୍ତବତା ଅର୍ଥ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଅନେକ ସ୍ଥଳରେ ସମାନ ମନେହେଲେ ସୁଦ୍ଧା ଉଭୟ ମଧ୍ୟରେ ରହିଥିବା ମୌଳିକ ପାର୍ଥକ୍ୟ ସେ ବର୍ତ୍ତମାନ ହୃଦୟଙ୍ଗମ କରିଥିବାର ସୂଚନା ଏଠାରେ ସ୍ପଷ୍ଟ । ପ୍ରଥମରୁ 'ପଲ୍ଲୀଚିତ୍ର'ରେ ସେହି ଅବବୋଧର ସୂଚନା ଅତି ସାମାନ୍ୟ ରହିଥିଲା । ଦ୍ୱିତୀୟ 'ପଲ୍ଲୀଚିତ୍ର'ରେ କବି ଯେଉଁ କେତେକ ସୂକ୍ଷ୍ମ ଚିତ୍ର ଚିତ୍ର ସଂଯୋଜନା କରୁଛନ୍ତି, ତାହାର ଏକ ନାଟକୀୟ ଗୁଣ ଏବଂ କାବ୍ୟ-ଯୋଜନାବଦ୍ଧତା ଆମେ ଲକ୍ଷ୍ୟକରୁଁ । 'ବାସ୍ତବଚିତ୍ର' କିଭଳି 'ବାସ୍ତବତାଧର୍ମୀ କାବ୍ୟରୂପ' ନେଉଛି ଏଠାରେ ତାହାର ସାମାନ୍ୟ ସୂଚନା ଦେବା ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ ହେବ ।

ନୂତନ କଳା ପରିପାକର କେତେକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସଙ୍କେତ ଏହି ଦ୍ୱିତୀୟ 'ପଲ୍ଲୀଚିତ୍ର'ରେ ଆମର ଦୃଷ୍ଟିଗୋଚର ହୁଏ । ତନ୍ମଧ୍ୟରୁ ପ୍ରଥମ ହେଲା ବାସ୍ତବତାର କଳ୍ପନାଶ୍ରୟୀ ବ୍ୟବହାର । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ, 'ଗ୍ରୀଷ୍ମ' ଚିତ୍ରରେ ଆସିଥିବା ବୁଢ଼ୀମା ଜହ୍ନମାମୁଁ ଗୀତର ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ରହିଥିବା ବାସ୍ତବତା, ଏକ ଅବିକଳ ସତ୍ୟ ଚିତ୍ର ଦେବାର ପ୍ରଚେଷ୍ଟା "ଜହ୍ନମାମୁଁକୁ ଡାକନ୍ତି, / ଶିଶୁକୁ ଶୁଣାଇ ଗୀତ ଶୁଣିବାକୁ । ଆନକୁ ମନାକରନ୍ତି"ରେ ମନୋଜ୍ଞ ରୂପ ନେଇଛି । ମାତ୍ର ଏ ବାସ୍ତବତା କେବଳ କୌଣସି ଏକ ବିଶିଷ୍ଟ ଚିତ୍ର ଭାବରେ ନ ଆସି କଳ୍ପନାଶ୍ରୟୀ ବିଷୟବସ୍ତୁର ପ୍ରସାର ପୀଠ ଭାବେ ବ୍ୟବହୃତ ହୋଇଛି । ବୁଢ଼ୀମା-କାହାଣୀର ଅବତାରଣା ମାଧ୍ୟମରେ ପଲ୍ଲୀମାନସର ଏକ ବିଶିଷ୍ଟ ଅଂଶ ଏଠାରେ ଜୀବନ୍ତ ଭାବେ କବିତାରେ ସଂଯୋଜିତ ହୁଏ ('ଚିତ୍ର' ବଦଳରେ ଏ ଧରଣର ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ ମଧ୍ୟରେ ହିଁ ଆମେ ନନ୍ଦକିଶୋରଙ୍କ ପଲ୍ଲୀ-କାବ୍ୟର ସାର୍ଥକ ସ୍ୱର ଅନୁସନ୍ଧାନ କରିବା ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ ହେବ । କାରଣ ଏଭଳି ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ପଲ୍ଲୀ ଜୀବନର ବହିରଙ୍ଗରୁ ଦୃଷ୍ଟି ଫେରାଇ ତାର ଅନ୍ତଃସ୍ଥ ଆବେଗ ଓ ବିଶିଷ୍ଟ ମାନସିକ ଦୃଷ୍ଟିଭଙ୍ଗୀ ପ୍ରତି କବି ଅଧିକ

ସଚେତନ) । ବୁଢ଼ୀମ ର କାହାଣୀ କେବଳ ଶିଶୁ-ଚେତନା-ଉପଯୁକ୍ତ ରୋମାଣ୍ଟିକଧର୍ମି କାବ୍ୟାବେଶ ସୃଷ୍ଟି କରେ ନାହିଁ । ତାହା ସୃଷ୍ଟିକରେ ବୟସ୍କ ଗ୍ରାମବାସୀର ଶିଶୁ-ସୁଲଭ ବିସ୍ମୟ ଭାବ, ତାର କଳ୍ପନା-ପ୍ରଧାନ ସରଳ ବିଶ୍ୱାସୀ ମନୋଭାବର ଏକ ସାଙ୍କେତିକ ଚିତ୍ର । ଏହି ବିସ୍ମୟ ଭାବ ଓ ରହସ୍ୟମୟତାର ସ୍ୱର, ଯାହାକୁ ନେଇ ଏହାପରେ ସରଳ, ସ୍ୱଚ୍ଛ, ରୋମାଣ୍ଟିକ-ଚେତନା-ପ୍ରଧାନ କଳ୍ପନାବିଳାସର ଉତ୍ସ ନନ୍ଦକିଶୋର କବିତା ରାଜ୍ୟରେ ପ୍ରବାହିତ ହେବ; ତାହାହିଁ ସେହି ସୃଷ୍ଟିର ମୁଖ୍ୟ ଆକର୍ଷଣ । ଏଣୁ 'ପଲ୍ଲୀଚିତ୍ର' ଦ୍ୱିତୀୟ ଭାଗରେ ଅନେକ ପରିମାଣରେ ବାସ୍ତବ ଚିତ୍ର ଦେବାର ଆଭିମୁଖ୍ୟ ରହିଥିଲେ ସୁଦ୍ଧା କିନ୍ତୁ ବାସ୍ତବତା ଭିତରେ ମଧ୍ୟ ରହସ୍ୟମୟତାର ସୃଷ୍ଟିରେ ବର୍ତ୍ତମାନ କବିଙ୍କର ପାରଦର୍ଶିତା ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ ଅଟେ । ଯଥା—"ନିସ୍ତବ୍ଧ ନିଶୀଥ ନିର୍ମଳ ଜ୍ୟୋତ୍ସ୍ନାରେ / ଶୁଭଇ ଦୂର କୁହାଟ" ବା 'ବର୍ଷା' ଚିତ୍ରରେ କୃଷକ ପରିବାରର ଦୃଶ୍ୟ) / ପଲ୍ଲୀର ଏହି ଦ୍ୱିତୀୟ ଚିତ୍ରରେ ଯାନ୍ତ୍ରିକ ବାସ୍ତବତାର ବର୍ଣ୍ଣନା ବଦଳରେ ନନ୍ଦକିଶୋର ବାସ୍ତବତାକୁ କଳ୍ପନାପ୍ରବାହର ମୂଳ ନିର୍ଯ୍ୟାସ ଭାବେ ଯେ କେବଳ ବ୍ୟବହାର କରିଛନ୍ତି, ତାହା ନୁହେଁ, ବର୍ତ୍ତମାନ ସିଧାସଳଖ ରସାଶ୍ରୟୀ ବର୍ଣ୍ଣନା (ଯାହାର ହୁଏତ 'ଚିତ୍ର' ସଙ୍ଗେ ବିଶେଷ ସମ୍ପର୍କ ନାହିଁ) କରିବାରେ ମଧ୍ୟ ସେ ଆଗ୍ରହୀ ଅଟନ୍ତି । ଏହି ରସାଶ୍ରୟୀ ବର୍ଣ୍ଣନା ଅବାରିତ କଳ୍ପନା ବିଳାସର କ୍ଷେତ୍ର ହେଲେ ସୁଦ୍ଧା ବାସ୍ତବତାର ଭିତ୍ତି ସେଠାରେ ମଧ୍ୟ ଦୃଢ଼ (ଯଥା—'ବର୍ଷା' କବିତାରେ 'ସଂଧ୍ୟାର ପ୍ରଦୀପ' ବର୍ଣ୍ଣନା ପ୍ରସଙ୍ଗ) ।

ତୃତୀୟରେ, ଏ କବିତା ସବୁର ଅନେକ ସ୍ଥଳରେ ନିବିଡ଼ ମାନବୀୟ ସମ୍ବେଦନାର ସ୍ୱର ନିଃଶବ୍ଦ ଓ ବଳିଷ୍ଠ ଭାବେ ଝଂକୃତ ହୋଇଛି । ଏହିସବୁ ଚିତ୍ରକୁ କରୁଣ ଭାବର ଏକ ସୂକ୍ଷ୍ମ, କ୍ଷୀଣ ମୂର୍ଚ୍ଛନା ଅନେକ ସ୍ଥଳରେ ତୀବ୍ର ଭାବେ ଆବେଗମୟିତ ରୂପ ଦିଏ* । ହୁଏତ

---

* ନନ୍ଦକିଶୋରଙ୍କ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ଅନୁଧ୍ୟାନ କଲେ, କାରୁଣ୍ୟବୋଧର ଏକ କୋମଳଧାରା ତାଙ୍କଠାରେ ନିରନ୍ତର ପ୍ରବାହିତ ହେଉଥିବା ଉପଲବ୍ଧି ହୁଏ । ତାଙ୍କ ସାହିତ୍ୟରେ ଏହି କାରୁଣ୍ୟବୋଧର ସୂକ୍ଷ୍ମଧାରାଟି

କୌଣସି ବିଶେଷ ସ୍ଥାନମାନଙ୍କରେ ଏହା ଖୁବ୍ ଉପସିକ୍ତ (ଯଥା—ପ୍ରାଣର କୁମର ପିଠି ଗୃହୁଡ଼ାଇ / ଶୁଆନ୍ତି ଜନନୀ ଧୀରେ,/ ଶିଶୁ ଜନକର ମଧୁର ମୂରତି / ନାଚଇ ହୃଦମଧ୍ୟରେ । ଉନ ଉନ ସ୍ୱନେ ଗାଉଥ ନ୍ତି ମାତା,/ ଦୋଳିରେ ବାପୁ। ହୋ"...ଇତ୍ୟାଦି) । ମାତ୍ର ସେ ଭଳି ଗଭୀର ଭାବେ ସବୁଠାରେ ରସ ଦ୍ର ନ ହେଲେ ସୂକ୍ଷ୍ମ ଏହି ସମ୍ବେଦନାର ସ୍ୱର ନନ୍ଦକିଶୋର କବିତାର ଅନେକ ସ୍ଥଳରେ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ରୂପ ପାଏ । ଅନ୍ୟ କେତେକ ସ୍ଥଳରେ ଏହାର ଖୁବ ସୀମିତ କାବ୍ୟମୂଲ୍ୟ ଦେଖାଯାଏ । ମାତ୍ର ଯେଉଁ ଗଭୀର ଆତ୍ମପ୍ରତ୍ୟୟ ଓ ମାନବୀୟ ଆବେଗ ନେଇ ଏହି କବିତାରେ ଗୁମ୍ଫିତ କରନ୍ତି ତାହା ତାଙ୍କର ପରକାଳର ରଚନାରେ ଅନୁଭବକୁ ସେ ଏଇ ଗୌରବାବହ କଳାପ୍ରସାର ଲାଭ କରିଥିବା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ବିଶେଷ ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ । (ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ, ନିମ୍ନୋକ୍ତ ପଦଟିରେ ଗୋଟିଏ କବିତାର ଉପସଂହାର ସମ୍ପାଦନ କରିବା କି ଭଳି ସାହସିକତାର ଅପେକ୍ଷାରଖେ ତାହା ସହଜରେ ଅନୁମେୟ—"ବନ୍ତପାହାନ୍ତାରୁ ଦୁଃଖି ପଲ୍ଲୀବାସୀ / ଆମ୍ବ ସାଉଟନ୍ତି ଯାଇ, / କଞ୍ଚିତରେ ଭୁଞ୍ଜେ ସୁଆଦ ପାଆନ୍ତି / କିଣିବାକୁ ଧନ କାହିଁ ।") ଏହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ପଲ୍ଲୀଚିତ୍ରରେ ମଧ୍ୟ ବାସ୍ତବ ଚିତ୍ରର ସ୍ନିଗ୍ଧୋଜ୍ଜ୍ୱଳ ଅଙ୍କନ ପ୍ରଚୁର ପରିମାଣରେ ରହିଛି । ମାତ୍ର ବାସ୍ତବତାର କଳାକୁଶଳ ବ୍ୟବହାର, କବି ମନର ଗଭୀର ଆବେଗର ସନ୍ଧାନ, କଳ୍ପନାବିଳାସିତାର ଅନେକ ସୂଚନା ତଥା ଲୋକଗୀତର ସଫଳ ସଂଯୋଜନା ମାଧ୍ୟମରେ ଏହି ପଲ୍ଲୀଚିତ୍ର ସବୁର କାବ୍ୟ ସମ୍ଭାବନା ପ୍ରଥମ ପଲ୍ଲୀଚିତ୍ର ଅପେକ୍ଷା ଯଥେଷ୍ଟ ଅଧିକ ବିକଶିତ ହୋଇପାରିଛି । ଏହି ସଙ୍କଳନର ଯେଉଁ କେତେକ କବିତାରେ କାବ୍ୟମୂଲ୍ୟ ଅପେକ୍ଷାକୃତ ଭାବେ ହ୍ରାସ ପାଇଛି, ବାସ୍ତବତାର ଆଧିକ୍ୟ ହେତୁ ସେପରି ନୁହେଁ—ମତପ୍ରଚାର ଦ୍ୱାରା ଭାରାକ୍ରାନ୍ତ ହେବାଫଳରେ ତାହା ଘଟିଛି । ପ୍ରଥମ 'ପଲ୍ଲୀଚିତ୍ର' ଯେଉଁଭଳି ଚିତ୍ର-ପ୍ରବୃତ୍ତି ଦ୍ୱାରା କାବ୍ୟଗୁଣର ଅଧିକାରୀ ହୋଇ ନଥିଲା

ଅନେକଙ୍କ ବିସ୍ମୃତ ...। କୁମୁଦ ଚନ୍ଦ୍ର ଦାଶ, "ଓଡ଼ିଆ ଗର୍ଦ୍ଧ କବିତାର ସ୍ରଷ୍ଟା" (ଉତ୍କଳ ସାହିତ୍ୟ), ନନ୍ଦକିଶୋର ବିଶେଷାଙ୍କ, ୧୯୭୫, ପୃ: ୬୭) ଏ ପ୍ରବାହର ବିଶଦ ଅନୁଧ୍ୟାନ ଏ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସମାଲୋଚକର ଅପେକ୍ଷା କରିଛି ।

ବିଶ୍ୱାସ୍ଙ୍କ ପଲ୍ଲୀଚିତ୍ର ଯେଉଁଭଳି ମାଡ଼ବାଣୀର ନଦୀୋଷରେ କାବ୍ୟସ୍ୱରକୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଭାବେ ବ୍ୟତ୍ୟସ୍ତ କରି ତୋଳିଛି । ଏ ଉଭୟଙ୍କର କେନ୍ଦ୍ରସ୍ଥିତି ବିଶ୍ୱାସ୍ଙ୍କ 'ପଲ୍ଲୀଚିତ୍ର' ରେ କିଛି ପରିମାଣରେ ଉଭୟ ଦିଗର ଦୁର୍ବଳତା ରହିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ କେତେକ ନୂତନ ସମ୍ଭାବନାର ବଳିଷ୍ଠ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ମଧ୍ୟ ରହିଛି । ଏହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ନନ୍ଦକିଶୋର କାବ୍ୟଜଗତର ବିକାଶ ସୂଚାଇବାରେ ବିଶ୍ୱାସ୍ଙ୍କ 'ପଲ୍ଲୀଚିତ୍ର' ଖୁବ୍ ସହାୟକ ମନେହୁଏ ।

'ପଲ୍ଲୀଚିତ୍ର' ପାଖରୁ ଯାଇ 'ନିର୍ଝରିଣୀ', 'ବସନ୍ତକୋକିଳ', ବା 'ତରଙ୍ଗିଣୀ'ର କେତେକ ବିଶିଷ୍ଟ, ସୁପରିଚିତ କବିତା ସବୁରେ ରହିଥିବା ପଲ୍ଲୀଚିତ୍ର ବା ତତ୍‌ସମ୍ପର୍କିତ ଆବେଗର ଅନୁଧ୍ୟାନ କଲେ କେତେକ ସାଧାରଣ ଗୁଣ ଆମର ଦୃଷ୍ଟିଗୋଚର ହୁଏ । ଏଥିମଧ୍ୟରୁ ପ୍ରଥମ ଗୁଣ ହେଲା, ଢ଼ଗଢ଼ମାଳି ବା ଲୋକଗୀତ ସବୁର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟମୂଳକ, ସୁକୁଶଳ, ନାଟକୀୟ ସଂଯୋଜନା । ଲୋକଗୀତ ବ୍ୟବହାରର କଳାଗତ ଗୁରୁତ୍ୱର ଏବଂ ଉତ୍କର୍ଷର ଦୁଇଟି ମନୋଜ୍ଞ ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ 'ଚମ୍ପାବତୀ ରାଜକନ୍ୟାର ସ୍ୱପ୍ନ' ଓ 'ଜେମାଦେଈ' କବିତାର ଅନୁଶୀଳନ ମାଧ୍ୟମରେ ନଟବର ସାମନ୍ତରାୟ ଚିତ୍ତାକର୍ଷକ ଭାବେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରିଛନ୍ତି । ମାତ୍ର ଏ ସଂଯୋଜନାର ପ୍ରଧାନ ଅନ୍ତଃସ୍ୱର ଯାହା ହୁଏତ ସୁବିଦିତ ହେଲେ ସୁଦ୍ଧା କାବ୍ୟ-ଗୁରୁତ୍ୱ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଯାହାର ଉପସ୍ଥାପନା ବିଶେଷ ଆବଶ୍ୟକ ସେ ସମ୍ପର୍କରେ ନନ୍ଦକିଶୋର ସମାଲୋଚନା ସାହିତ୍ୟ ଅଧିକତର ମୀରବ ରହିଥିବାର ଜଣାପଡ଼େ । ସରଳ ପଲ୍ଲୀବାସୀର ମିଥ୍-ସୃଷ୍ଟି କରିବାର ଆଦିମ ପ୍ରେରଣା, ତାହାର ନିରଳଙ୍କାର ସ୍ୱତଃସ୍ଫୂର୍ତ୍ତି କାବ୍ୟସୃଷ୍ଟିର ଆବେଗ, ସେହି ଜୀବନର ରହସ୍ୟଭରା ପରିବେଶ, ସେହି ମନର ବିସ୍ମୟ-ପ୍ରଧାନ ଭାବ, ସେହି ଅସଂସ୍କୃତ ଚେତନାର ସାହସିକ, ନିର୍ଭୀକ କଳ୍ପନାବିଳାସିତା ତଥା ବାସ୍ତବ ଜୀବନର ଆନନ୍ଦଯନ୍ତ୍ରଣା ମଧ୍ୟରୁ ଆବିଷ୍କୃତ ଅନ୍ତର୍ଦୃଷ୍ଟି— ଲୋକଗୀତ, ଢ଼ଗଢ଼ମାଳି ପ୍ରଭୃତି ହେଉଛନ୍ତି ଏ ସବୁର ମନୋରମ ଗୀତିଧର୍ମୀ ମରିବାହକ ବା ପ୍ରକାଶକ । ତେଣୁ 'ସାହିତ୍ୟିକ' କବିତା ମଧ୍ୟରେ ସେହି ନିରଳଙ୍କାର, ଅସଂସ୍କୃତ କ୍ଷୁଦ୍ର କବିତାର ଗୁମ୍ଫନ ଏକ ବିଶେଷ ଧରଣର ନାଟକୀୟ-ଆଙ୍ଗିକ ସଂଯୋଜନା ସମ୍ପାଦନ କରେ । ସଭ୍ୟଚେତନା ଓ ଆଦିମ ଚେତନା, ବାସ୍ତବତା ଓ କଳ୍ପନାବିଳାସିତା,

ସତ୍ୟ ଓ ସ୍ୱପ୍ନର ନାଟକୀୟ ପାରସ୍ପରିକ ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ଓ ସଂଘାତ ମଧ୍ୟଦେଇ ସେହି କବିତା ଆହରଣ କରେ ଏକ ଗଭୀର ନାଟକୀୟ ଓ ପ୍ରଗାଢ଼ ଜୀବନୀ-ଶକ୍ତି । ଯେ କୌଣସି ସଫଳ କବିତା ମାନବ ମନରେ ଆବେଗ ସୃଷ୍ଟି ସଙ୍ଗେ ତାହାର ସତ୍ୟଚେତନାର ସୁମଧୁର ମିଳନ ଓ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟତାତ୍ତ୍ୱିକ ଅଭିପ୍ରକାଶର ସ୍ୱାକ୍ଷର ବହନ କରିଥାଏ । ତଡ଼ଗଡ଼ମାଳୀ, ଲୋକଗୀତ ପ୍ରଭୃତିର ସାଙ୍ଗୀତିକ—ନାଟକୀୟ ସଂଘଟନ ଦ୍ୱାରା କବିତାର ଏହି ଅନ୍ତଃସ୍ଥ ଗୁଣ ଏକ ଚମତ୍କାର ରୂପ ପାଏ । ସେହି କାରଣରୁ ଚେତନ-ଅବ-ଚେତନ ମନର ଘନୀଭୂତ, ଆବେଗମଥିତ ସତ୍ତାର ଭିତ୍ତିରେ ଏ ଭଳି କବିତା ପ୍ରତି ପାଠକର ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ନିୟନ୍ତ୍ରିତ ହୋଇ ତାକୁ ଏକ ଗମ୍ଭୀର କାବ୍ୟାନନ୍ଦ ପ୍ରଦାନ କରେ ।

ପୁଣି ଲୋକଗୀତ ମାଧ୍ୟମରେ ସାଧାରଣ ରୋମାଣ୍ଟିକ ଗୁଣ (ଯାହାର ମଧ୍ୟ ସେହି ସମାନଗୁଣର ଆବେଦନ ରହିପାରେ) ର ସୃଷ୍ଟି କରି କବିତାକୁ ଆକର୍ଷଣୀୟ କରାଯାଏ । ଏହି ରୋମାଣ୍ଟିକ ଆବେଦନର ଅନେକ ଦିଗ ଓ ସ୍ୱରୂପ ରହିଛି । ଅବଚେତନ 'ବ୍ୟକ୍ତି' ମନରେ ଅକୁହା ଉତ୍କଣ୍ଠା ଓ ଆଶଙ୍କା ('ମିଥ୍' ସ୍ତରରେ ସାମୂହିକ ଗୋଷ୍ଠୀମନର ଆଶା ଓ ଆଶଙ୍କା ରୂପାୟିତ) ପ୍ରକାଶ କରିବାକୁ ଯିବାବେଳେ ରୋମାଣ୍ଟିକ-ଭାବ ସମ୍ବଳିତ ଲୋକଗୀତ ଖୁବ୍ ସହାୟକ ହୁଏ । ତେଣୁ ତାହାର ସକୁଶଳ ବ୍ୟବହାର ବଳରେ କବି ପାଠକ ମନରେ ଏକ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ସ୍ୱପ୍ନମୟଭାବ ଓ ରସାଳ କାବ୍ୟାଶା ପ୍ରସ୍ତୁତ କରେ । ସେହି ଅନୁଚିନ୍ତା ବା ଆବେଗର ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ପଲ୍ଲୀଜୀବନର ସଫଳ ରୂପାୟନ ପାଇଁ ସୁଯୋଗ ମିଳିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ସାଧାରଣ ମାନବ ଜୀବନ ସମ୍ପର୍କରେ ଏକ ଗଭୀର ଅନ୍ତର୍ଦୃଷ୍ଟିର ନାଟକୀୟମୟ ପରିପ୍ରସାର ସମ୍ଭବ ହୁଏ । ଏହି ଭାବରେ 'ନବବର୍ଷାଭାବନା'ର ତତ୍ତ୍ୱ-ନିରପେକ୍ଷ ଆବେଗମୟ ଅନୁଭୂତି ବା 'କାକବାରତା'ର ତତ୍ତ୍ୱସମ୍ବଳିତ ଅନୁଚିନ୍ତାର ରସସିକ୍ତ ରୂପାୟନ ଲୋକଗୀତର ମନୋଜ୍ଞ ବ୍ୟବହାର ଫଳେ ବ୍ୟକ୍ତିମନର ରୋମାଣ୍ଟିକ ରସ-ପିପାସା ତଥା ତାର ଆଶା-ନିରାଶା, ତୃଷ୍ଣା-ତ୍ୟାଗ, ବା କଳ୍ପନା—ବାସ୍ତବତା ମଧ୍ୟରେ ରହିଥିବା ଆତ୍ମିକ ସଂଘର୍ଷ ପ୍ରକାଶିତ

କରିବାରେ ମହାନ୍ ସଫଳତା ହାସଲ କରିଛି । ତୃତୀୟ ସ୍ତରରେ, ମନୁଷ୍ୟର କାଳ୍ପନିକ ଜଗତ ପ୍ରତି ରହିଥିବା ସାଧାରଣ ରୋମାଣ୍ଟିକ ମୋହ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ମଧ୍ୟ ନନ୍ଦକିଶୋର-କବିତାକୁ ଏକ ସୁପ୍ରିୟ ପରିବେଶ ପ୍ରଦାନ କରି ତାହାକୁ ଜନପ୍ରିୟ କରିବାରେ ଲୋକଗୀତର ଅବଦାନ ରହିଛି *। ଶେଷରେ, ଶିଶୁଚେତନା ଆଧାରିତ ବସ୍ତୁସ୍ୱଭାବ ଓ ସରଳ ଆନନ୍ଦର ମଞ୍ଚପ୍ରସାର କରୁଥିବା ଲୋକଗୀତ ଯାହାର ସଂଯୋଜିତ, ପରିମାର୍ଜିତ ଓ ସମ୍ବର୍ଦ୍ଧିତ ରୂପ ଉପରେହିଁ 'ନାନାବାୟାଗୀତ'ର ସମଗ୍ର ସୃଷ୍ଟି-ସାଫଲ୍ୟ ଆଧାରିତ ତାହା ଜରିଆରେ ପାଠକର ଅବଚେତନ ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଅଂଶ ଉପରେ ନନ୍ଦକିଶୋରଙ୍କ ଗଭୀର ପ୍ରଭାବ ପକାଇବାରେ ସଫଳ ହୁଅନ୍ତି । ଏହି ଶିଶୁସୁଲଭ ଚେତନାର ପ୍ରସାର କ୍ରମେ ପାଠକର ଚିତ୍ତ ଆର୍ଦ୍ର ହୋଇଉଠେ ଏବଂ କବିର ବକ୍ତବ୍ୟ ପ୍ରତି ସ୍ୱତଃ ଏକ ସରଳ ବିଶ୍ୱାସ ଉତ୍ପନ୍ନ ହେବାର ଅଧିକ ସମ୍ଭାବନା ଆସେ । ଏହା ମାଧ୍ୟମରେ ସାଧାରଣ ବାସ୍ତବତାକୁ ମଧ୍ୟ ଅଲୌକିକ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ପ୍ରଦାନ କରାଯାଇଥାଏ; ଏକ ନୂତନ ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ ସଞ୍ଚାରିତ ହେବା ଦ୍ୱାରା ସେହି ଗତାନୁଗତିକ ବାସ୍ତବତା ନୂତନ, ବିଚିତ୍ର ଜୀବନ୍ୟାସ ପାଏ । ଏହିଭାବରେ ମଧ୍ୟ ଲୋକଗୀତ ଓ ଚଉପଦୀମାଳୀ ସବୁ ପଲ୍ଲୀଚିତ୍ରକୁ ଜୀବନ୍ତ ଓ ବଳିଷ୍ଠ କାବ୍ୟଶକ୍ତି ସମ୍ପନ୍ନ କରିବାରେ ମଧ୍ୟ ସାହାଯ୍ୟ କରନ୍ତି ।

ନନ୍ଦକିଶୋରଙ୍କ ସଫଳତାର କବିତାସବୁର ଯେଉଁ ସାଧାରଣ ଗୁଣ ଆମର ଦୃଷ୍ଟିଗୋଚର ହୁଏ ତାହାହେଲା ଶୋକଭାବ ଓ ଉଚ୍ଛ୍ୱଳ

* ଏହା ଅବଶ୍ୟ ମନେରଖିବା ଉଚିତ ଯେ ଚଉପଦୀମାଳୀର ସିଧାସଳଖ କାଳ୍ପନିକ ପ୍ରସାରଣ ବଳରେ ଉଚ୍ଚ କଳାସାର୍ଥକତା ଲାଭ କରିବା ଦୁଷ୍କର । ନନ୍ଦକିଶୋରଙ୍କ ନିଜ କବିତାରୁ ଆମେ ଏଭଳି ଅନେକ ସୁନ୍ଦର ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ ପାଉଁ ଯାହାଦ୍ୱାରା ତାଙ୍କ କବିତାର ଉତ୍କର୍ଷ କଳ୍ପିତ ସ୍ୱପ୍ନ ଓ ବାସ୍ତବତାର ଗଭୀର ସଂଯୋଗ ବଳରେ ସାଧିତ ତାହା ପ୍ରମାଣିତ ହୁଏ । ସିଧାସଳଖ କାହାଣୀ-ସର୍ବସ୍ୱ "ପରିଯୋଗ୍ୟଉକ୍ତି"ର ରୂପାୟନ ସଙ୍ଗେ "କେମାଦେଇ" ବା "ଚମ୍ପାବତୀ ରାଜକନ୍ୟାର ସ୍ୱପ୍ନ"ରେ ଆସିଥିବା କାହାଣୀ ସୁଲଭ ବର୍ଣ୍ଣନା ଓ ବାସ୍ତବ ଜୀବନର ମଧୁର ମିଳନ ତୁଳନା କଲେ ନନ୍ଦକିଶୋରଙ୍କ ସଫଳ କବିତାର ଏହି ପ୍ରଧାନ ଗୁଣଟି ସ୍ୱତଃ ଜଣାପଡ଼େ ।

ଭକ୍ତିଭାବର ଏକାନ୍ତ ସଂଘଟନ । ହୁଏତ କେତେଗୁଡ଼ିଏ ସଫଳ କବିତାରେ କେବଳ କରୁଣରସ ବା କେବଳ ଶୃଙ୍ଗାରରସ (ସମ୍ଭୋଗ) ସଞ୍ଚାରର ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ରହିଛି । ମାତ୍ର କୌଣସି ଗୋଟିଏ ରସର ସେଭଳି ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଏକଦିଗଦର୍ଶୀ ବିକାଶ ଅପେକ୍ଷା ଅଧିକ ସଂଖ୍ୟକ କବିତାରେ, ଅଧିକ ସଫଳତା ସହ ଦୁଇଟି ଯାକ ଆପାତ ବିରୋଧୀ * ଅନୁଭବ ବା ରସର ଭାରସାମ୍ୟଯୁକ୍ତ ଏକତ୍ରୀକରଣ ବା ସମାହାର ଆମେ ପାଉଁ । ଏହି ଗୁଣ ନନ୍ଦକିଶୋରଙ୍କ ପ୍ରାୟ ସମସ୍ତ ସଫଳ କବିତାରେ ଆମେ ଦେଖିପାରୁଁ । ପ୍ରତ୍ୟେକଟି କବିତାରେ କାରୁଣ୍ୟର ସ୍ୱର ସଂଯୋଜିତ ହୋଇଛି । ଏହି କରୁଣସ୍ୱର କେଉଁଠି ଦାର୍ଶନିକ ତଥ୍ୟର ମନନରୂପେ, କେଉଁଠି ବା ସାମାଜିକ ସହାନୁଭୂତି ଭାବେ, ଅନ୍ୟତ୍ର ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଶୋକଭାବେ ଝଙ୍କୃତ ହୋଇଛି । ମାତ୍ର କରୁଣରସର ସମସ୍ତ ବିପୁଳତା (ଗଭୀରତା ନୁହେଁ) ସତ୍ତ୍ୱେ ତାହାହିଁ ନନ୍ଦକିଶୋର କବିତାର ମୁଖ୍ୟସ୍ୱର ବୋଲି କୁହାଯାଇ ନ ପାରେ । କାରଣ ଏହି କରୁଣତା ସର୍ବତ୍ର ତାର ବିପରୀତ ସ୍ରୋତ ଆନନ୍ଦଭାବ ବା ଆଶାବାଦିତା ସଙ୍ଗେ ସମ୍ମିଳିତ ହୋଇ ଏକ ବିଚିତ୍ର ସଙ୍ଗମର କୋରସ୍ ସୃଷ୍ଟି କରେ ।

ତୃତୀୟରେ, ସେହି ସମସ୍ତ କବିତାରେ ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ବାସ୍ତବ ଜୀବନର ଅନୁଭୂତି ବା ଆବେଗ ସନ୍ନିହିତ । ଏହି ବିଷୟଟିର ପ୍ରାଚୁର୍ଯ୍ୟ ସମ୍ପର୍କରେ ଏବଂ ଏହା ଅନେକ ଗୁଡ଼ିଏ ଅସଫଳ କବିତାରେ ଶୁଷ୍କ, ନୀରସ ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ସୀମିତ ହୋଇଥିବା ସମ୍ପର୍କରେ ସମସ୍ତେ ଏକ ମତ । ମାତ୍ର ଗଭୀର ଆବେଗ-ସମ୍ପନ୍ନ ଅନୁଭୂତିର ବାସ୍ତବତା-ଗୁଣ କି ଭଳି ତାଙ୍କର ଅନ୍ୟ ଅନେକ କବିତାକୁ ଦୁର୍ବଳ କରିପକାଏ, ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଆବେଗ ବା ବସ୍ତୁନିଷ୍ଠ ବର୍ଣ୍ଣନା ତାଙ୍କର କବିତାର ରସସୃଷ୍ଟିରେ କିଭଳି ଅନ୍ତରାୟ ହୁଏ,

---

* ଆପାତ ବିରୋଧୀ, କାରଣ ତାହା ଗତାନୁଗତିକ ପ୍ରେମ କାହାଣୀର ବିପ୍ରଲମ୍ଭ ଓ ସମ୍ଭୋଗର ସଂଯୋଜନା ନୁହେଁ । ପୁଣି ମିଳନାନ୍ତକ ଆଶା ଓ ଅନୁଭବ ଦ୍ୱାରା ଶୋକ ଭାବର ପରିମାର୍ଜନ କିମ୍ବା ତରୁଣ କରୁଣ ରସ ମଧ୍ୟରେ ଆନନ୍ଦ ଭାବର ସମାଧି — ଉଭୟ ମଧ୍ୟରୁ କୌଣସିଟି ସେହି କବିତା ସବୁର ଗୁଣ ନୁହେଁ ।

ସେ ସମ୍ପର୍କରେ ସମାଲୋଚକଗଣ ଆପେକ୍ଷିକ ଭାବେ ଅଧିକ ନୀରବ ରହନ୍ତି । ଏହାର ସବୁଠାରୁ ଚରମ ଦୃଷ୍ଟାନ୍ତ ରୂପେ 'ଜନନୀଙ୍କ ସ୍ମୃତି' ଓ 'ମଧୁଶର୍ଯ୍ୟା' କବିତାକୁ ନିଆଯାଇ ପାରେ । ଉଭୟ କବିତାରେ ବାସ୍ତବ ଅନୁଭୂତିର ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ସ୍ପଷ୍ଟ ଏବଂ କେବଳ ସେହି କାରଣରୁ କେହି କେହି ଏହାର କାବ୍ୟାବେଗ ନିଷ୍କ୍ରିୟ ରୂପେ ରହିଥିବା ଅନୁମାନ କରନ୍ତି । ମାତ୍ର ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଆବେଗଦ୍ୱାରା ଭାରାକ୍ରାନ୍ତ ହେବା ଏବଂ କଳାତ୍ମକତାର ଅଭାବ ହେବା ହେତୁ ଏ ଉଭୟ କବିତା ନିହାତି ଅସଫଳ ଜଣାପଡ଼େ । ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଇତିହାସ ଓ କବିତା ମଧ୍ୟରେ ରହିଥିବା ମୌଳିକ ପାର୍ଥକ୍ୟ ନନ୍ଦକିଶୋର ସବୁବେଳେ ମନେ ରଖି ନଥିଲେ ବୋଧହୁଏ । କେବଳ 'ନାନାବାୟା-ଗୀତ'ରେ ତାଙ୍କ ପରିବାରର ସମସ୍ତ ସଦସ୍ୟଙ୍କ ପାଇଁ ରେଲ୍ ସଂରକ୍ଷିତ କରିଥିଲେ (ଯଦିଓ ଶିଳ୍ପ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ସେହି ନାମ ସବୁ ଅନେକ ସ୍ଥଳରେ ଅନୁପଯୁକ୍ତ) ବିଶେଷ କିଛି ପ୍ରତିବାଦ ବା ଦୁଃଖ କରିବାର ନଥିଲା । ଖୁବ୍ ପ୍ରସାରିତ କ୍ଷେତ୍ରରେ ତାଙ୍କ କବିତା ସବୁର ଅନୁଚିନ୍ତା (ଯଥା—'ବସନ୍ତ କୋକିଳ', ବା ଅନେକ ପଲ୍ଲୀଚିତ୍ର ଏବଂ ଦେଶାତ୍ମବୋଧ କବିତାରେ) ଓ ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ନନ୍ଦକିଶୋର ନିତାନ୍ତ ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ହୋଇଉଠନ୍ତି ଏବଂ ତା ଫଳରେ ତାଙ୍କର କଳା ସଚେତନତା ଉପରେ ପାଠକ ମନରେ ସନ୍ଦେହ ଆସେ । ଏହା ରୋମାଣ୍ଟିକଧର୍ମୀ ଗୀତିକବିର ଆତ୍ମକୈନ୍ଦ୍ରିକତା ନୁହେଁ—କାରଣ ଆବେଗ ସ୍ତରରେ ଥିବା ବ୍ୟକ୍ତିନିଷ୍ଠତା ଯେତେ ନିବିଡ଼ ହେଲେ ସୁଦ୍ଧା କାବ୍ୟସ୍ୱରରେ ସେହି 'ମୁଁ'ର ସାଧାରଣୀକରଣ ସ୍ୱତଃ ସମ୍ପାଦିତ ହେବାରେ ବିଶେଷ କିଛି ବାଧା ନଥାଏ । ନନ୍ଦକିଶୋରଙ୍କ ଯାହାକିଛି ସଫଳ ସୃଷ୍ଟି ରହିଛି ତାହା ଏଭଳି ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଆବେଗର ସାଧାରଣ, ସ୍ୱୀକାର-ଯୋଗ୍ୟ କଳାତ୍ମକ ଉପସ୍ଥାପନ ମାତ୍ର । ମାତ୍ର ନିତାନ୍ତ ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ସୂଚନା ସବୁକୁ W. B. Yeatsଙ୍କ କବିତାଭଳି ଏକ ନୂତନ ପ୍ରତୀକ-ଜଗତର ଅଙ୍ଗୀଭୂତ କରି ତୋଳିବାର ସାମର୍ଥ୍ୟ ଯେଉଁଠାରେ ଅଭାବ, ସେଠାରେ ସେହି ବିଷୟବସ୍ତୁ ସଂଶ୍ଳିଷ୍ଟ କାବ୍ୟପ୍ରାଣକୁ ଦୁର୍ବଳ କରି ପକାଇବାର ସମ୍ଭାବନା ଅଧିକ ।

ନିଃସଙ୍କୋଚରେ ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଉପାଦାନ ସବୁ ଭର୍ତ୍ତି କଲାବେଳେ ନନ୍ଦକିଶୋର ଏହି ବିପଦ ପ୍ରତି ଉଦାସୀନ ରହିଥିବା ମନେହୁଏ । ସେ

ଇଂରାଜୀ ରୋମାଣ୍ଟିକ କବିତାର ଗଭୀର ଅଧ୍ୟୟନ କରିଥିବାର ଅନେକ ପ୍ରମାଣ ଆମେ ତାଙ୍କ ରଚନା ସବୁରୁ (ଉଭୟ କବିତା ଓ ସମାଲୋଚନା ପ୍ରବନ୍ଧ) ପାଉଁ । ତେଣୁ ସ୍ରଷ୍ଟାର ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଆବେଗ କେଉଁଠାରେ କାବ୍ୟଶକ୍ତିର ମହାନ୍ ସମ୍ଭାବନା ଆଣେ ଏବଂ ଅନ୍ୟ କେଉଁଠାରେ ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଆତ୍ମମୁଖ୍ୟ କିଭଳି କବିତାର କ୍ଷତି ସାଧନ କରେ ତାହା କବିଙ୍କୁ ବେଶ୍ ଜଣାଥିଲା । ସେହି କାରଣରୁ ତାଙ୍କ କବିତା ସବୁରେ ନିତାନ୍ତ ଘରୋଇ ସ୍ୱର ଦେଖିଲେ ବିସ୍ମିତ ହେବାକୁ ପଡ଼େ । ଯେଉଁଠି ସେ ଗୁଡ଼ିକ ଆପେକ୍ଷିକ ଭାବେ ସଫଳ, ସେଠାରେ ତାହା ସରଳ, ଅନ୍ତରଙ୍ଗ, ସତ୍ୟନିଷ୍ଠ ଭାବସଂଚାରର ସ୍ୱାକ୍ଷର ବହନ କରି ନନ୍ଦକିଶୋର କବିତାକୁ ପାଠକ ନିକଟରେ ନିତାନ୍ତ ଆପଣାର, ପ୍ରୀତିପୂର୍ଣ୍ଣ ସଖାସମ୍ମିତ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତିର ଗୁଣ ପ୍ରଦାନ କରେ । ଅପର ପକ୍ଷରେ ତାଙ୍କ ଗୀତିକବିତାର ସାମୂହିକ ମୂଲ୍ୟାଙ୍କନ ବେଳେ କବି ତାଙ୍କ କବିତାର କୌଣସି ବିଶିଷ୍ଟ କଳାତ୍ମକ ଉତ୍କର୍ଷ ବା ଉନ୍ନତି, ଗଭୀର ଚିନ୍ତାସମ୍ବଳିତ, ଭୂୟୋଦର୍ଶନ-ଯୁକ୍ତ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ପ୍ରତି ଉଦାସୀନ ରହିଥିବାର ସନ୍ଦେହ ମଧ୍ୟ ତାହା ସୃଷ୍ଟି କରେ । ଏ ବିଷୟଟିର ଦୀର୍ଘ ଆଲୋଚନା କରିବାର ଯଥାର୍ଥତା ରହିଛି । କାରଣ ନନ୍ଦକିଶୋର କବିତାର ଉଭୟ ପ୍ରତିଷ୍ଠା ଓ ବିପର୍ଯ୍ୟୟର ମୂଳକାରଣ ତହିଁରେ ସଂପୃକ୍ତ । ତାଙ୍କ ଅଧିକାଂଶ ରଚନା ନିଷ୍ପ୍ରାଣ ହୋଇ ଉଠିବା ମୂଳରେ ଏଇ ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଉପାଦାନର ଆକର୍ଷଣ ଯେଭଳି ନିହିତ, ତାଙ୍କର ସଫଳତମ କବିତା ସବୁର ପ୍ରାଣ ସଞ୍ଚାରରେ ମଧ୍ୟ ସେହି ବାସ୍ତବ ଅନୁଭୂତିର ଭୂମିକା ସେଭଳି ଜଡ଼ିତ । ଏହି ବ୍ୟବଧାନ ବା ପ୍ରଭେଦର କାରଣ ଅନୁସନ୍ଧାନ କଲାବେଳେ ଶିଳ୍ପଗତ କାରଣ ସବୁ ବାହାରେ ଆମେ ଆଉ କେତେକ ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ ବିଷୟ ଆବିଷ୍କାର କରୁଁ । ତାହା ସେହି ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଅନୁଭୂତି ବା ଆବେଗର ସଂଯୋଜନା ବା ରୂପାୟନ ଧର୍ମ ସମ୍ପର୍କିତ ।

ପଲ୍ଲୀପ୍ରାଣତାର ଅନ୍ତର୍ଭୁକ୍ତ ହେଲେ, ପଲ୍ଲୀଭାଷାଶୈଳୀର ମାଧ୍ୟମରେ ବିକାଶ ଲାଭ କଲେ ତାଙ୍କର ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଅନୁଭୂତି ହଠାତ୍ ପାଏ ଏକ ଗଭୀର ସ୍ପନ୍ଦନ । ସେହି ପଲ୍ଲୀ ଆବେଗର ଅଂଶବିଶେଷ ଭାବେ ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଅନୁଭବ ରସୋତ୍ତୀର୍ଣ୍ଣ ହୋଇ ଉଠୁଥିବା, ତାର ଏକ ସାରସ୍ୱତ ଦୀପ୍ତି ଗଳିଆସୁଥିବା ଆମେ ଅନେକ ସ୍ଥଳରେ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିବା । ଠିକ୍

ସେହି ଧରଣର ଅନୁଭୂତି, ସିଧାସଳଖ 'ସାହିତ୍ୟିକ' ରୂପାୟନରେ ପୁଣି ହଠାତ୍ ସଙ୍କୀର୍ଣ୍ଣ ଓ ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଜଣା ପଡ଼େ । ପଲ୍ଲୀସ୍ୱର ଅଭାବରେ ତାଙ୍କ ଗୀତିଧର୍ମୀ ରଚନା ସବୁ ଅଧିକାଂଶ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଶୁଦ୍ଧ, ଗଭୀର ଆବେଗକୁ ସୁଦ୍ଧା କାବ୍ୟଶକ୍ତିରେ ଋଦ୍ଧିମନ୍ତ କରି ପାରି ନାହାନ୍ତି । ବୋଧହୁଏ ଏହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ହିଁ ନନ୍ଦକିଶୋରଙ୍କୁ 'ପଲ୍ଲୀକବି' ଆଖ୍ୟା ଦେବାର ବଳିଷ୍ଠ ସ୍ୱୀକାରଯୋଗ୍ୟ ଯଥାର୍ଥତା ରହିଛି । ଏହାର ଉଦାହରଣ ପାଇଁ ବିଶେଷ ଆଲୋଚନା ନିଷ୍ପ୍ରୟୋଜନ । କେବଳ ସୂଚନାଛଳରେ 'ବର୍ଷାମଙ୍ଗଳ'* ନିଆଯାଇପାରେ । କିମ୍ବା ଆହୁରି ଉଲ୍ଲେଖଯୋଗ୍ୟ ପ୍ରଭେଦ ଦର୍ଶାଇବା ପାଇଁ 'ଡାଆଣିଆ ଖରା'କୁ ନିଆଯାଇପାରେ । ଏହି କବିତାର ୧ମ ଓ ୪ର୍ଥ ଅଂଶରେ ରହିଥିବା କାବ୍ୟଶକ୍ତି ସଙ୍ଗେ ୨ୟ, ୩ୟ ଓ ୫ମ ଅଂଶର (ଯେଉଁଠାରେ ପଲ୍ଲୀଭାଷା ଓ ପଲ୍ଲୀସ୍ୱରର ପ୍ରତିସଂହୃତି) କାବ୍ୟିକ ବିପର୍ଯ୍ୟୟ ତୁଳନା କଲେ ଆଲୋଚନାର ସତ୍ୟତା ସ୍ୱତଃ ପ୍ରତିପାଦିତ ହୁଏ । ପୁଣି କେବଳ ପଲ୍ଲୀସ୍ୱର ମାତ୍ର ଯଥେଷ୍ଟ ନୁହେଁ । କେବଳ ପଲ୍ଲୀ-ପ୍ରାଣତାର ବିକାଶ ଦ୍ୱାରା ନନ୍ଦକିଶୋର କବିତା ତାର ଚରମ ସାର୍ଥକତା ହାସଲ କରିନାହିଁ । ପଲ୍ଲୀସ୍ୱର; ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଅନୁଭୂତିରୁ ସଂଗୃହୀତ ଅନ୍ୟାନ୍ୟ ଆବେଗ, ସଂଶ୍ଳିଷ୍ଟ ତାତ୍ତ୍ୱିକ ଅନୁଚିନ୍ତା, ସାମାଜିକ ଜାଗ୍ରତ ପ୍ରେରଣା ଓ ଗଭୀର ସମ୍ବେଦନଶୀଳତା—ଏ ସବୁର ଏକ ଶିଳ୍ପିତ ସମାହାର, ଉତ୍ପନ୍ନ କାବ୍ୟିକ ଏକୀକରଣରେ ହିଁ ସେହି ସଫଳତାର ସୃଷ୍ଟି ।

ନନ୍ଦକିଶୋରଙ୍କ ପଲ୍ଲୀପ୍ରାଣତା ସମ୍ପର୍କରେ କେହି କେହି ଓ୍ୱାର୍ଡ଼ସ୍‌ଓ୍ୱାର୍ଥଙ୍କ ପ୍ରକୃତି କବିତାର ଉଲ୍ଲେଖ କରନ୍ତି । ନନ୍ଦକିଶୋରଙ୍କ କବି-ମାନସ ଉପରେ ତାଙ୍କର ଗଭୀର ପ୍ରଭାବ ସ୍ୱୀକାର କରିବା ହୁଏତ ଖୁବ୍ ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ ମନେହୁଏ । ଅନ୍ୟ କୌଣସି ପରୀକ୍ଷା ଅଭାବରେ ସୁଦ୍ଧା କେବଳ 'ବସନ୍ତ କୋକିଳ' ପାଠକଲେ ଏହା ନିଶ୍ଚିତ ବୋଲି ଯେ କେହି ଗ୍ରହଣ କରିବେ । ପୁଣି ନନ୍ଦକିଶୋରଙ୍କ କବିତା ସଦୃଶ ଶୁଦ୍ଧ ପଲ୍ଲୀଭାଷାର

---

* ନନ୍ଦକିଶୋର ବର୍ଷାର କବି'—ସତ୍ୟ । ମାତ୍ର ପଲ୍ଲୀର ବର୍ଷା, ପଲ୍ଲୀବାସୀର ଚକ୍ଷୁରେ ବର୍ଷା—ସେ ତାହାର ହିଁ କବି ।

ବିପୁଳ ବ୍ୟବହାର ଓ୍ୱାର୍ଡ୍ସଓ୍ୱର୍ଥ-କବିତାରେ ଦୃଷ୍ଟିଗୋଚର ହେଉ ନ ଥିଲେ ସୁଦ୍ଧା ଉଭୟ କବି ସମାନ ଭାବେ ନିରଳଙ୍କାର, ପଲ୍ଲୀସମାଜ ଉପଯୁକ୍ତ ସରଳତାକୁ କବିତାର ଆଦର୍ଶ ଭାଷାଗୁଣ ବୋଲି ଗ୍ରହଣ କରୁଥିଲେ ଏବଂ ଉଭୟେ ମଧ୍ୟ ଆବଶ୍ୟକ ସ୍ଥଳରେ ଗୁରୁଗମ୍ଭୀର ଭାଷାର ପ୍ରୟୋଗ କରୁଥିଲେ । ନିଚ୍ଛକ ବାସ୍ତବତା ଓ ପ୍ରଶସ୍ତ କଳ୍ପନା-ବିଳାସ, ସାଧାରଣ ଜୀବନ ଓ ତାହା ମଧ୍ୟରେ ଦାର୍ଶନିକ ଅନ୍ତର୍ଦୃଷ୍ଟିର ସଂକେତ— ଏଭଳି ବିରୁଦ୍ଧ ଗୁଣର ସମନ୍ୱୟ ଆମେ ଉଭୟ କବିତାରେ ପାଇଥାଉଁ । ଆହୁରି ମଧ୍ୟ ଉଭୟଙ୍କର ରୋମାଣ୍ଟିକ୍-ପ୍ରାଣ ପ୍ରାୟ ସମାନ ଧରଣର ମନେହୁଏ । ମାତ୍ର ଏ ସବୁ ଆପାତ ସାମ୍ୟ ସତ୍ତ୍ୱେ ଏ ଦୁହିଁଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ବୈଷମ୍ୟ ହିଁ ଅଧିକ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ । ଏକ ବିଶିଷ୍ଟ ଭୂୟୋଦର୍ଶନ ବା କାବ୍ୟିକ ଦାର୍ଶନିକ ଅନ୍ତର୍ଦୃଷ୍ଟି ବଳରେ ଓ୍ୱାର୍ଡ୍ସଓ୍ୱର୍ଥ କବିତା ଯେଉଁ ଉଚ୍ଚ ଆସନ ଅଧିକାର କରେ, ନନ୍ଦକିଶୋର କବିତା ସେ ଗୌରବର ଅଧିକାରୀ ହୋଇ ପାରିନାହିଁ । ସାଧାରଣ ସ୍ତରରେ କବିମାନସର ଗମ୍ଭୀରତା, ସୂକ୍ଷ୍ମତା ଓ ବ୍ୟାପ୍ତି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ମଧ୍ୟ ନନ୍ଦକିଶୋରଙ୍କ ଚେତନା ତୁଳନାତ୍ମକ ଭାବେ ଖୁବ୍ ସାଧାରଣ ସ୍ତରର ଜଣାପଡ଼େ । ତେଣୁ ଓ୍ୱାର୍ଡ୍ସଓ୍ୱର୍ଥଙ୍କ ପ୍ରଣୟ-ପ୍ରଧାନ ଲୁସି-କବିତା ଯେଭଳି ଏକ ଉଚ୍ଚତର, ସୂକ୍ଷ୍ମ ଆବେଗ ଓ ଗମ୍ଭୀର ଅନୁପ୍ରେରଣା ସୃଷ୍ଟିଏ, ନନ୍ଦକିଶୋରଙ୍କ ପ୍ରଣୟ କବିତାରେ ତାହା ବିରଳ । ନନ୍ଦକିଶୋରଙ୍କ ପ୍ରେମ କବିତା ଖୁବ୍ ସଙ୍କୀର୍ଣ୍ଣ, କାରଣ କେବଳ ତାଙ୍କର ସୀମିତ ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଅନୁଭବକୁ ହିଁ ସେ ଏଥିରେ କାବ୍ୟରୂପ ଦେଉଛନ୍ତି—ସେହି ଅନୁଭବର କୌଣସି ଗମ୍ଭୀରତର କଳ୍ପନାଯୁକ୍ତ ବିକାଶ ଆମେ ପାଉନା ।

ଠିକ୍ ସେହିପରି ଓ୍ୱାର୍ଡ୍ସଓ୍ୱର୍ଥଙ୍କ କବିତା ରାଜ୍ୟରେ ଯେଉଁ ଗମ୍ଭୀର ଅନୁଭବ ବା ମହାନ୍ ଦାର୍ଶନିକ ଅନ୍ତର୍ଦୃଷ୍ଟିର ବିକାଶ ଆମେ ଦେଖୁ, ଯାହା ବଳରେ ତାହାର ବାସ୍ତବତା ଓ କଳ୍ପନାଧର୍ମିତା ଉଭୟ ଏକ ବିଶିଷ୍ଟ ଧରଣର ଦୀପ୍ତି ଏବଂ ଆଭିମୁଖ୍ୟ ଦ୍ୱାରା ଭାସ୍ୱର ହୋଇଉଠନ୍ତି, ନନ୍ଦକିଶୋରଙ୍କ ପ୍ରକୃତି ଆବେଗରେ ସେହି ଧରଣର ଗମ୍ଭୀର ଅନ୍ତଃସ୍ରୋତର ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଅଭାବ ରହିଛି । ବାସ୍ତବ ପଲ୍ଲୀଜୀବନର ପ୍ରସାରିତ ବିଶ୍ୱସ୍ତ ଅଙ୍କନରେ ନନ୍ଦକିଶୋର ଓ୍ୱାର୍ଡ୍ସଓ୍ୱର୍ଥଙ୍କ ଅପେକ୍ଷା ଯଥେଷ୍ଟ

ଅଧିକ ପରିମାଣରେ ସଫଳ । ମାତ୍ର ଓ୍ୱାର୍ଡ଼ସଓ୍ୱର୍ଥ ପଲ୍ଲୀଚିତ୍ର ଅଙ୍କନ କରିବା ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ କବିତା ଲେଖି ନ ଥିଲେ । ତାଙ୍କ କବିତାରେ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ପଲ୍ଲୀସମାଜ ବା ନଗର ସମାଜ ପ୍ରତି ଆକର୍ଷଣ ନାହିଁ । ଅଛି ସାଧାରଣ ପ୍ରକୃତିରାଜ୍ୟ ସହିତ ନିବିଡ଼ ରୂପେ ଅନ୍ତରଙ୍ଗ ହୋଇଥିବା ବ୍ୟକ୍ତିବିଶେଷ ପ୍ରତି । ଏଣୁ ଓ୍ୱାର୍ଡ଼ସଓ୍ୱର୍ଥଙ୍କ ସହିତ ତୁଳନା କଲେ କେବଳ ଯେ କବିତାର ବିଷୟବସ୍ତୁ ବା ଶୈଳୀର ସଂକୀର୍ଣ୍ଣତା ନେଇ ବା କେବଳ ସୀମିତ ବ୍ୟକ୍ତିନିଷ୍ଠ ଗୀତିକାବ୍ୟ ସବୁର ରଚନା ହେତୁ ନନ୍ଦକିଶୋର କବିତାର ଆପେକ୍ଷିକ କ୍ଷୀଣତା ଆମେ ଅନୁଭବ କରୁ ତାହା ନୁହେଁ; ସେହି ସୀମିତ ପରିସର ପରିସର ମଧ୍ୟରେ ଚେତନାର ଅଗଭୀରତା ହିଁ ଆମକୁ ଅଧିକ ନିରାଶ କରେ । କେତେକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ସ୍ଥଳରେ 'ଓ୍ୱାର୍ଡ଼ସଓ୍ୱର୍ଥୀୟ' ଚେତନାର ସୂଚନା ଅବଶ୍ୟ ରହିଛି । 'ନବବର୍ଷା ଭାବନା—୭' ଠାରେ ଯେଉଁ ଧରଣର ପରିବେଶ ସୃଷ୍ଟି ହୋଇଛି ଏବଂ ଏହାର ପଛଭୂମିରେ ବର୍ଷାର ଯେଉଁ ଆହ୍ୱାନ ଅନୁଭବ ଓ ଶିଶୁ ମାନସର ଯେଉଁ ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ସଂଯୋଜିତ ହୋଇଛି ଏହାର ସରଳତା ଏବଂ ଗଭୀରତା କିମ୍ବା "ନିଶୀଥ ଚିନ୍ତା"ର ନାଟକୀୟ ଗଠନ ଓ ଦାର୍ଶନିକ ପ୍ରତ୍ୟୟ ଓ୍ୱାର୍ଡ଼ସଓ୍ୱର୍ଥଙ୍କ The prelude କବିତାର ପ୍ରଖ୍ୟାତ କେତେକ 'Sports of time' ଅଂଶ ମନକୁ ଆଣେ । ମାତ୍ର ଏସବୁ ସୀମିତ ସମ୍ଭାବନାକୁ ଉପଯୁକ୍ତ ଭାବେ ପରିମାର୍ଜିତ ସଂବର୍ଦ୍ଧିତ କରିବାର ଚେଷ୍ଟା ନନ୍ଦକିଶୋର କବିତାରେ ପରିଦୃଷ୍ଟ ହୁଏ ନାହିଁ । ସ୍ୱଳ୍ପ, ସାମୟିକ ଓ କ୍ଷୀଣ ଏହାର ଅଭିପ୍ରକାଶ । ତାହା ଉପରେ ଭିତ୍ତି କରି ଓ୍ୱାର୍ଡ଼ସଓ୍ୱର୍ଥଙ୍କ ସହିତ ତୁଳନା କରିବା ନନ୍ଦକିଶୋର ସମାଲୋଚନା ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ବିଶେଷ ଗୁରୁତ୍ୱପୂର୍ଣ୍ଣ ଅବଦାନ ଆଣିବାରେ ସକ୍ଷମ ହେବ ନାହିଁ । ଅବଶ୍ୟ ଏଭଳି ତୁଳନା ଜରିଆରେ ନନ୍ଦକିଶୋରଙ୍କ କାବ୍ୟଚେତନା ଓ କଳାସାର୍ଥକତା କିଭଳି ସୀମିତ ପରିସର ମଧ୍ୟରେ ତାହାର ସମ୍ମାନ ବଜାୟ ରଖେ ତାହା ସହଜରେ ଜଣକୁ ବୁଝେଇ ଦିଆଯାଇପାରେ । ମାତ୍ର ଏହି ନିଷ୍କର୍ଷରେ ଉପନୀତ ହେଲାବେଳେ ଏହା ମଧ୍ୟ ମନେ ରଖିବାକୁ ପଡ଼ିବ ଯେଉଁ କେତେକ ସ୍ୱଳ୍ପ ସୃଷ୍ଟିରେ ପଲ୍ଲୀପ୍ରାଣତା, ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଆବେଗ, ସାମାଜିକ ମାନବୀୟ ସହାନୁଭୂତି, ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ରୂପଚେତନା ଏବଂ

କଳ୍ପନା ବଳ.ସିତାର ବଚନ ସଂଯୋଜନା ସଂଘଟିତ ହୋଇ ମନୋଜ୍ଞ ଶିଳ୍ପସଜ୍ଜା ମାଧ୍ୟମରେ ବିକଶିତ ହୁଏ, ସେଠାରେ ନନ୍ଦକିଶୋରଙ୍କ ସଫଳତା ଅନନ୍ୟସାଧାରଣ ଏବଂ ତାହା ସହିତ ଯଥାର୍ଥ ଭାବେ ତୁଳନୀୟ କବିତା ଇଂରାଜୀ ସାହିତ୍ୟରେ ବିରଳ । ହୁଏତ ସେହି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ସମସ୍ତ ଇଂରାଜୀ କବିମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରୁ Burns ହିଁ ନନ୍ଦକିଶୋରଙ୍କ ସହିତ ତୁଳନାରେ ଉପଯୁକ୍ତ । କବିତାର ପଲ୍ଲୀପ୍ରାଣତା, କରୁଣ ମୂର୍ଚ୍ଛନାର ପ୍ରସାର, ପ୍ରଣୟ ଆବେଗ, ସାଧାରଣ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ଆବେଗ, କଥିତ ଭାଷାର ମନୋଜ୍ଞ ବ୍ୟବହାର ପ୍ରଭୃତି ଗୁଣରେ Burns ନନ୍ଦକିଶୋରଙ୍କ ସହିତ ତୁଳନୀୟ ହେଲେ ସୁଦ୍ଧା 'ନବ ବର୍ଷା ଭାବନା', 'କାକବାରତା', 'କେମାଦେଈ', 'ଚମ୍ପାବତୀ ରାଜକନ୍ୟାର ସ୍ୱପ୍ନ' ଇତ୍ୟାଦି କବିତାରେ ଥିବା ବୈଚିତ୍ର୍ୟ, ଗଭୀର ପ୍ରାଣସ୍ପନ୍ଦନ ଓ ପ୍ରସାରିତ କାବ୍ୟବେଗ Burnsଙ୍କ କବିତାରେ ସେହି ଧରଣର ଘନୀଭୂତ, ଚମତ୍କାର ରୂପାୟନ ପାଇ ନାହିଁ । ସେଭଳି Burnsଙ୍କ କେତେକ କବିତାରେ କରୁଣରସ ହୁଏତ ନନ୍ଦକିଶୋର କବିତାଠାରୁ ଉତ୍କୃଷ୍ଟ ବିବେଚିତ ହେବ । ତଥାପି Burnsଙ୍କ ଅପେକ୍ଷା ତାଙ୍କ ସୀମିତ ପରିଧିର ମଧ୍ୟରେ ନନ୍ଦକିଶୋରଙ୍କ କାବ୍ୟଗୌରବ ଅଧିକ ଉନ୍ନତ ମନେହୁଏ । ଅନ୍ୟ ମହାନ କବିମାନଙ୍କ ସହିତ ତୁଳନା କରି ବସିଲେ ଶେଷ ବିଚାରରେ ଉଭୟଙ୍କର ସଫଳତା ସେହି ଗୋଟିଏ ଶ୍ରେଣୀର ମନେହେବ । ଉଭୟେ ସୀମିତ ଏବଂ ଉଭୟେ ଅନେକ ସ୍ଥଳରେ ଗଭୀର ଭାବେ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ । ଏଣୁ ପଲ୍ଲୀ କବି ଭାବେ ନନ୍ଦକିଶୋରଙ୍କ ପ୍ରତିଭାର ବିଚାର କଲାବେଳେ ମେଥ୍ୟୁ ଆର୍ଣ୍ଣୋଲଡ୍ Burnsଙ୍କ ସମ୍ବନ୍ଧରେ ଯାହା କହିଥିଲେ ତାହାହିଁ ନନ୍ଦକିଶୋରଙ୍କ ପାଇଁ ମଧ୍ୟ ଉପଯୁକ୍ତ ମନେହେବ ।

> Not a classic, nor with the excellent high-seriousness of the great classics, nor with a verse rising to a criticism of life and a virtue like theirs; but a poet with through truth of substance and an answering truth of style.

giving us a poetry sound to the core. (The Study of poetry.)*

ସୀମିତ କ୍ଷେତ୍ର ମଧ୍ୟରେ ଆବଦ୍ଧ ହୋଇଥିଲେ ସୁଦ୍ଧା ନନ୍ଦକିଶୋର କବିତା ଯେଉଁ ପ୍ରଶସ୍ତ ଓ ସୁଗଭୀର ଆବେଗ ସୃଷ୍ଟି କରିଥାଏ ତାହାର ପ୍ରମାଣ ନିମନ୍ତେ 'କାକ ବାରତା'ର ଅନୁଶୀଳନ ସହାୟକ ହେବ । ଏହି ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ 'କାକ ବାରତା' କବିତାଟିର ବିଚାରର ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟ ରହିଛି । ଏହି କବିତାଟି ସହିତ ପ୍ରାୟ ସମସ୍ତେ ସୁପରିଚିତ । ପୁଣି ଏହାର ଚିତ୍ତାକର୍ଷକତା ସମ୍ବନ୍ଧରେ ସାଧାରଣ ପାଠକ ନିଶ୍ଚିତ ଥିବାବେଳେ ଅନେକ ବିଶେଷଜ୍ଞ ସମାଲୋଚକଙ୍କ ମତରେ ତାହାର ସଫଳତା ଅତି ବିବାଦୀୟ ବିଷୟ ମନେହୁଏ । ଉଦାହରଣ ସ୍ୱରୂପ, ଏହାକୁ ସିଧାସଳଖ କବିତା ପଦବାଚ୍ୟ ନୁହେଁ ବୋଲି ଘୋଷଣା କରିବାରେ ମଧ୍ୟ ଡଃ ମାୟାଧର ମାନସିଂହଙ୍କ ସଙ୍କୋଚ ନ ଥିଲା । * ଡ଼: ନଟବର ସାମନ୍ତରାୟଙ୍କ ମତରେ କବିତାଟି ନିକୃଷ୍ଟ ଶ୍ରେଣୀର ନୁହେଁ । ମାତ୍ର ଏ କବିତାଟିର ସାମଗ୍ରିକ ସଫଳତାକୁ ଅସ୍ୱୀକାର କରି ସେ ସ୍ୱୀକାର କରନ୍ତି ଯେ ଏହା ନନ୍ଦକିଶୋରଙ୍କ ଚରମ ସଫଳତା ପ୍ରଦର୍ଶନ କରୁଥିବା କବିତା ମଧ୍ୟରୁ ଅନ୍ୟତମ ନୁହେଁ ।** ଯେ କୌଣସି ଗୀତିକାବ୍ୟର ମୂଲ୍ୟାୟନ

---

* ଆର୍ଣ୍ଣୋଲ୍ଡଙ୍କ ସମାଲୋଚନାର ଭାଷା ବା ଆଭିମୁଖ୍ୟ ସମ୍ପର୍କରେ କୌଣସି ଯୁକ୍ତି ନ ଉଠାଇ ଏଠାରେ ଏତିକି ସୂଚାଇଦେଲେ ବୋଧହୁଏ ଯଥେଷ୍ଟ ହେବ ଯେ ଉଦ୍ଧୃତାଂଶଟିରେ ଥିବା high seriousness ବା criticism of lifeକୁ ନୀତିଦୃଷ୍ଟିରୁ ନ ବୁଝି ମାନବ ଜୀବନ ବ ସଭ୍ୟତାର ଯୁକ୍ତିଗୁଣ ଭାବେ ଗ୍ରହଣ କଲେ ଅନ୍ୟ ପ୍ରମାଦର ଆଶଙ୍କା ରହିବ ନାହିଁ ।

* "ମୁଁ ବୁଝିପାରୁ ନାହିଁ, ଏ କବିତାଟି କିପରି ପ୍ରଶଂସାଲାଭ କରି ଆସିଛି । ନନ୍ଦକିଶୋରଙ୍କ କବିତା ଏପରି ନୀରସ ହେବ, ଏହା ମୋର ଧାରଣା ନ ଥିଲା ।" (ମାୟାଧର ମାନସିଂହ 'କବି ଓ କବିତା' ଗ୍ରନ୍ଥ ମନ୍ଦିର, ୧୯୭୩, ପୃ-୮୦୪ ।

** ନଟବର ସାମନ୍ତରାୟ. ନନ୍ଦକିଶୋର ସାହିତ୍ୟ ସମୀକ୍ଷା, ୧୯୭୪ (ପୃ ୧୦୭, ୧୨୨, ୧୫୪)

କଲାବେଳେ ଯେଉଁ କେତେକ ମୌଳିକ ବିଷୟ ଅନୁଧ୍ୟାନ କରିବାକୁ ପଡ଼ିଥାଏ, ତହିଁ ମଧ୍ୟରୁ ପ୍ରଧାନ ହେଉଛି ଆଙ୍ଗିକ-ବିନ୍ୟସତା, ବିଷୟବସ୍ତୁର ଅଭିନ୍ନ ଏକକତା ଏବଂ ତାହାର କଳାଯୁକ୍ତ ଶୃଙ୍ଖଳ ଯୋଜନାବିଧିତା । କଥାବସ୍ତୁ ଭାବେ ପ୍ରେରଣାର ପୃଷ୍ଟତା ନିରୂପଣ ପାଇଁ ତାହାର ଗଠନ ପରିପାଟୀ, ବର୍ଣ୍ଣନାର ମନୋହାରିତା ଓ ଭୂୟୋଦୃଷ୍ଟିର ପ୍ରଶସ୍ତତା ଉପରେ ହିଁ ମନୋନିବେଶ କରିବାକୁ ଆବଶ୍ୟକ ହୁଏ । କାରଣ ସେହି ପ୍ରେରଣା ବା ଆବେଗର କାବ୍ୟରୂପ ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ କଳାଯୋଜନା ହିଁ ସମାଲୋଚକର ମୁଖ୍ୟଦୃଷ୍ଟି ଆକର୍ଷଣ କରିବ । ତେଣୁ 'କାକବାରତା'ର ମୂଲ୍ୟାୟନ କରିବା ପୂର୍ବରୁ ପ୍ରଥମେ ତାହାର ବିଷୟବସ୍ତୁର ବିମବକାଶ, କଳ୍ପନା ସୌଷ୍ଠବ ଓ ଗଠନ କୌଶଳ ଉପରେ ଅନୁଧ୍ୟାନ କରିବା କାମ୍ୟ ଅଟେ । ନନ୍ଦକିଶୋରଙ୍କ ପଲ୍ଲୀପ୍ରାଣତା ଓ ତାଙ୍କ ଅନେକ କବିତାର ପ୍ରଧାନତଃ ଶିଶୁସୁଲଭ ଆବେଗ ଉପରେ ରହିଥିବା ସାଧାରଣ ଧାରଣାର ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ 'କାକବାରତା'ର ଗଭୀର ଅଧ୍ୟୟନ ଓ ଆଙ୍ଗିକ ତଥା ବିଷୟବସ୍ତୁର ସୂକ୍ଷ୍ମ ଅନୁଶୀଳନ ଅନେକଙ୍କୁ ଅସ୍ୱାଭାବିକ ତତ୍ତ୍ୱଗୁରୁତା ଭାବେ ବୋଧ ହୋଇପାରେ । ମାତ୍ର ସବୁଠାରୁ ସରଳ ବିଷୟବସ୍ତୁର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଉଦ୍‌ଘାଟନ କଲାବେଳେ ସୁଦ୍ଧା ସମାଲୋଚକ ନିହାତି ସରଳ ହେବା ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । କାରଣ ଅନୁଶୀଳନାତ୍ମକ ବୌଦ୍ଧିକ ବିଗ୍ରହର ଆବଶ୍ୟକତା ସେଠାରେ ମଧ୍ୟ ରହିଥାଏ । ଆପାତତଃ ଖୁବ୍ ସରଳ କବିତାଟିଏ ଲେଖିବା ପଛରେ ମଧ୍ୟ କବିର ଅନେକ ଜଟିଳ ପରୀକ୍ଷା ନିରୀକ୍ଷା ସଂଶ୍ଳିଷ୍ଟ ଥାଏ । 'କାକବାରତା'ର ଗଠନ ବା ସଂଯୋଜନାର ମନୋଜ୍ଞ ବୈଚିତ୍ର୍ୟ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ତାହାର ଆଲୋଚନାକୁ କେବଳ ଲୋକଗୀତସୁଲଭ ଗୁଣସବୁର ଆବେଗମୟ ପ୍ରଶଂସାରେ ସୀମିତ କରିବା ମୋଟେ ଉଚିତ ହେବ ନାହିଁ ।

'କାକବାରତା' ସମ୍ପର୍କରେ ମିଳୁଥିବା ସମାଲୋଚନାସବୁରେ ତାହାର ବିଭିନ୍ନ ଋତୁଚିତ୍ର, କାକର ବିଭିନ୍ନ ଢଙ୍ଗରେ ଗତି, କବିତାର ପଲ୍ଲୀ-ପ୍ରାଣତା, ତାହାର ନୈସର୍ଗିକଭାବ ପ୍ରଭୃତି ବିଷୟ ଉପରେ କେତେକ ସାଧାରଣ ମନ୍ତବ୍ୟ ଆମେ ପାଇଥାଉଁ । ସେ ମନ୍ତବ୍ୟ ମଧ୍ୟରୁ କେତେକ ମୂଲ୍ୟବାନ ଓ ଯଥାର୍ଥ ହେଲେ ସୁଦ୍ଧା କବିତାର ସାମଗ୍ରୀକମୂଲ୍ୟାୟନ ବା

ଅବବୋଧ ପାଇଁ ସେ ସବୁ ଅନେକ କଣ୍ଟୁ ଅସ୍ପଷ୍ଟ ଗୁଢ଼ଯାଆନ୍ତି । ଏଣୁ କବିତାଟିକୁ ଆମୂଳଚୂଳ ତାହାର ଙ୍ଗମବିକାଶର ଧାରା ଅନୁଗମନ କରି ଅଧ୍ୟୟନ କରିବା ଅଧିକ ଫଳପ୍ରସୂ ହେବ ।

କବିତାର ଆରମ୍ଭରେ 'ଉଷ୍ଣପରବତ' ଉପରେ ଡାମରିକାଉ ଆସୀନ । ମାନବର ସାଧାରଣ, ସାମାଜିକ ଜଗତଠାରୁ ବହୁତ ଦୂରରେ । ଏ ଦୂରତା—ସୃଷ୍ଟିକରେ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ସ୍ୱପ୍ନ, କୌତୂହଳ ଓ ରହସ୍ୟ-ମୟତା । ସେହି ମାନସିକ ଅବସ୍ଥାର ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ 'ଉଷ୍ଣ ପରବତ' କୁଞ୍ଜ କୁଞ୍ଜଳଠୁ ଆଦମ କଥା ସାହିତ୍ୟର କଟର ପ୍ରସ୍ତାବିତ ହୁଏ । ମାତ୍ର ଏ କଥା ସାହିତ୍ୟର ସ୍ରୋତ ବୁଢ଼ୀମା'ର ଚରିତରିତ ଅସୁର-ଅସୁରୁଣୀ ପ୍ରସଙ୍ଗ ପରିତ୍ୟାଗ କରି, ଏଠି ଆଣେ ସାଧାରଣ ଗ୍ରାମ୍ୟ ଜୀବନର କେତେକ ଚିତ୍ତାକର୍ଷକ ଚିତ୍ର । ସମ୍ପର୍କିତ ଚିତ୍ରରେ ଯାହାକଣ୍ଟୁ ସଂଯୋଜିତ ତାହା ଅର୍ଥହୀନ କବିତା (Non-Sense Poetry) ନୁହେଁ । ଏଠି ମନେ ରଖିବାକୁ ହେବ ଯେ କବିତାର ବିଭିନ୍ନ ଅଂଶ ଏକ ସମାନ କାବ୍ୟବୃତ୍ତ ଦ୍ୱାରା ବାରମ୍ବାର ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଅନୁଭବ, ଦୃଷ୍ଟିକୋଣ ବା ଭୂୟୋଦୃଷ୍ଟିରେ ଆବଦ୍ଧ କରାଯାଇଛି—'ସତ ମିଛ କହ କି ଯଣ ପାଉ ?' 'ସତ ମିଛ' କେବଳ ଡାମରିକାଉ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ଏକ କଳ୍ପିତ ବକ୍ତବ୍ୟ ମାତ୍ର ନୁହେଁ । ଡାମରିକାଉ କବିମନର ଏକ ବିଶିଷ୍ଟ ଜ୍ୟାର ପ୍ରତୀକ । ସେହି କବିଚେତନାର 'ସତମିଛ' ବାରମ୍ବାର କବିକୁ ସଂଶୟବଦ୍ଧ, ଶଂକାଗ୍ରସ୍ତ ବା ବିଷାଦଯୁକ୍ତ କରୁଥିଲେ ସୁଦ୍ଧା ତାହା ଦୁର୍ଲଙ୍ଘନୀୟ । ଏକ ପକ୍ଷରେ ରସ-ରୂପ-ଗନ୍ଧ ଜୀବନରୁ ଆମୋଦ ପ୍ରତି ତୀବ୍ର ଆକର୍ଷଣ ଓ ଅନ୍ୟ ପକ୍ଷରେ ଏହି ଦୁର୍ବାର ଆକର୍ଷଣ ବିରୁଦ୍ଧରେ ଦାର୍ଶନିକ ସତ୍ୟର ପ୍ରତିକ୍ରିୟା । ସେ ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ଜୀବନର ସୁରଭିତ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଓ ଯୌବନ-ବନ୍ତକୁ ପ୍ରବଞ୍ଚନା, ପ୍ରହେଳିକା ଓ କଳ୍ପନା ମାତ୍ର ବୋଲି ସାବ୍ୟସ୍ତ କରେ । ମାତ୍ର ସାଂସାରିକ ଜୀବନର ଉନ୍ମାଦନା ମଧ୍ୟରେ ନିମଜ୍ଜିତ ରହିଥିବା-ବେଳେ ମନେହୁଏ, ଯେଉଁଭଳି ତାହାହିଁ ପରମ ସତ୍ୟ । ଡାମରିକାଉର ବାର୍ତ୍ତା ସେଇଠି ମନେହୁଏ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଅଲୀକ—ଏକ ରୋଗକ୍ଲିଷ୍ଟ, ଜୀର୍ଣ୍ଣ ଚେତନାର ଦୁଃସ୍ୱପ୍ନ ମାତ୍ର । ଡାମରିକାଉ ଓ କୋଇଲି ମଧ୍ୟରେ ଏହି ମାନସିକ ସଂଘର୍ଷର ରୂପାୟନ ହୋଇଛି 'କାକବାରତା' ।

ଏହି ସଂଘର୍ଷର ପରିପେକ୍ଷୀରେ "ତିନି ତିନି ପଣ ଅଠର ପଣ, ଝିଅଙ୍କ ବସାଇ କଉଡ଼ି ଗଣ, କଉଡ଼ିଗଣାରେ ଯାଇଲି ଗଣ୍ଡି, ଘେଣ୍ଟୁର ନେଇ ଗଲା କଣ୍ଢୁଲ ପାଣ୍ଡି" ମଧ୍ୟ ଏକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଭାବନାର ସୂଚନା ଦିଏ । ହୁଏତ 'ନାନାବାୟାଗୀତ'ର 'ଡାମରାକାଉ'ରେ ଏହି ଲୋକଗୀତ ଭାବ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ନିରର୍ଥକ, ଶବ୍ଦମ୍ ପ୍ରଧାନ ଶିଶୁଗୀତ ବା Nonsense Verse ମାତ୍ର । ※ କିନ୍ତୁ ଏହି କବିତାର ଅଂଶ ବିଶେଷ ରୂପେ ସଂଯୋଜିତ ହେବାଦ୍ୱାରା ଏହି ଲୋକଗୀତ ଗୀତଉପନ୍ୟାସର ପରିଣତ ଦିଗରେ ତା'ର ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଅବଦାନ ରଖେ । ଏହି ଅଂଶରେ ମଧ୍ୟ ସତମିଛର ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ସ୍ପଷ୍ଟ । ଏହା ମଧ୍ୟରୁ ଆମେ ପାଉଁ ବସ୍ତୁବାଦୀ ଜୀବନର ମୁଖ୍ୟ ଆକର୍ଷଣ ଓ ଅନ୍ୱେଷଣର ଏକ ସୂଚନା ଓ ତା ବିରୁଦ୍ଧରେ ମାନବ ଜୀବନର ପ୍ରକୃତ ମୂଲ୍ୟବୋଧ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଘଟୁଥିବା ଅମାପ କ୍ଷତିର ଚିତ୍ର । 'କଉଡ଼ିଗଣା'ରେ ଜୀବନର ସମସ୍ତ ସକାଳ ନଷ୍ଟ କରିବା ପରେ ନୂତନ ପ୍ରଭାତରେ ନିଜର ସମୃଦ୍ଧି ଓ ପ୍ରତିଷ୍ଠାର ବୈଜୟନ୍ତୀ ଉତ୍ତୋଳନ କରିବାକୁ ଯାଉଥିବା କେହି ପୁରୁଷ ସହସା ନୂତନ ଆଲୋକରେ ଆବିଷ୍କାର କରେ ତାର ପରମ କ୍ଷତି । ଜୀବନ-ରସର କଳଲପାତ୍ର ନିଶୀଥର ଘନାନ୍ଧକାର ମଧ୍ୟରେ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଅଗୁପ୍ତ ହୋଇଯାଏ । କାଳଘେରର ସେହି ସନ୍ତର୍ପଣତା ଓ ନିରବଛିନ୍ନ ପ୍ରଚେଷ୍ଟାର ପୃଷ୍ଠଭୂମିରେ 'କଉଡ଼ିଗଣା'ରେ ସମସ୍ତ ରଜନୀ ଅତିବାହିତ କରିବାର ମୂର୍ଖତା ଏଠାରେ ଅଣୁରଣିତ ହେଉ ନାହିଁକି ? 'ଷାଠିଏ ଟଙ୍କାର ବଳଦ' ଓ 'କାଳଗାଈ'ରୁ ଠିକ୍ ସେଭଳି ଭୌତିକ ଜୀବନର ଅର୍ଥକାଙ୍କ୍ଷୀ ପ୍ରବୃତ୍ତି ଓ ଘର୍ମାକ୍ତ ପ୍ରଚେଷ୍ଟା ଓ ଆତ୍ମିକ, ସ୍ନିଗ୍ଧ ଆନନ୍ଦର ଉତ୍ସ ମଧ୍ୟରେ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ସୂଚନା ମିଳେ ନାହିଁ କି ? ଏହାର ଉତ୍ତର ପାଇବାକୁ ହେଲେ କବିତାର ଉପସଂହାର ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ଆମକୁ ଅପେକ୍ଷା କରିବାକୁ ପଡ଼ିବ । ଏହି ପରିବର୍ତ୍ତନର ମଧ୍ୟଦେଇ 'ଉଞ୍ଚପରବତ' ଠାରୁ

※ କିନ୍ତୁ ଅଧ୍ୟାପକ ଗୋପାଳଚନ୍ଦ୍ର ମିଶ୍ର ସେହି ପ୍ରସଙ୍ଗରେ କହନ୍ତି— ''ଡାମରାକାଉ' ପଦ୍ୟଟି ନନ୍ଦକିଶୋର ବଳଙ୍କ ଏକ ସାର୍ଥକ ଶିଶୁ ରଚନା । ସମ୍ପର୍କହୀନ ବସ୍ତୁ ସମୂହର ଏକତ୍ରୀକରଣ ଏବଂ ସେମାନଙ୍କର ସଂଯୋଜନାରେ ଉପମେୟ, ଉପମାନର ଅବତାରଣା ।

ଉଡ଼ଯାଇ 'ଡ଼ାମଟକୋଡ଼' ସରଳା ଗ୍ରାମ୍ୟ ଯୁବତୀ ମାନଙ୍କ ଗହଣରେ ନିଜକୁ ଆବିଷ୍କାର କରେ । ଏବେ ଆସେ କୁମାରୀ ଜୀବନର ଆନନ୍ଦ ଓ ବିଷାଦର ଏକୀଭୂତ ଚିତ୍ର 'କାଇଁଚ କାକୁଡ଼ି' ତୋଳିବାର ଆବେଗ ବିରୁଦ୍ଧରେ କାକୁଡ଼ି ମୁଣ୍ଡି ଅଂଶରେ କଟୁ ଆସ୍ୱାଦର ସୂଚନା । କିଶୋରୀ ଜୀବନ ଏକ ସ୍ୱପ୍ନିଳ ଅବସ୍ଥା । ବାସ୍ତବ ଜୀବନ ଉପର ଆଧାରିତ ହୋଇଥିବା କାମନା ଓ କଳ୍ପନାର ଏକ ବିଚିତ୍ର ରାଜ୍ୟରେ ଯାଇ କୁମାରୀମନ ସର୍ବଦା ବିଚରଣ କରୁଥାଏ—"ଛ ବର ଆସି ତାହାକୁ ନେଲେ" ସେହି କଳ୍ପନାରେ ଉପଭୋଗ ଓ ପରିତାପ ଉଭୟ ଗୁଣର ସୂଚନା ସଂଯୋଜିତ—ଏକ ପକ୍ଷରେ 'ବର' ଓ ଅପର ପକ୍ଷରେ ଏକାକିନୀ ଶୋକାକୁଳା 'ମାଆ'ର ଚିତ୍ର । ମାନବ ଜୀବନର ଏହି କାରୁଣ୍ୟ ଡ଼ାମଗୁକାଡ଼କୁ ଅଥୟ କରେ । ଉଚ୍ଚ ପର୍ବତର ଶିଖର ଦେଶର ନିଭୃତ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଧ୍ୟାନସ୍ଥ ହୋଇ ତଥା ସେହି ଉଚ୍ଚ ଦେଶରୁ ଉପତ୍ୟକାର ମାନବ ସମାଜର ବାସ୍ତବତାର ଦୃଶ୍ୟ ଦେଖିଥିବା ଡ଼ାମଗୁକାଡ଼ ବର୍ତ୍ତମାନ ନିଜକୁ ଆଉ ସଂଗୁପ୍ତ ରଖିପାରେ ନାହିଁ । ସମବେଦନାରେ ଗାଇଉଠେ ସେ ତା ଦୃଷ୍ଟିରେ ଯାହା ସତ୍ୟ ତାହା ଜଣାଇଦିଏ । ଏଠାରେ ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିବାର କଥା, ବିବାହିତା କନ୍ୟା ତା ସ୍ୱାମୀ ସହିତ ଶ୍ୱଶୁରଗୃହ ଗଲାବେଳେ ଯେଉଁ ଶୋକ ଉଚ୍ଛ୍ୱାସ ସୃଷ୍ଟିହୁଏ, ତାହା ଏକ ବିଚିତ୍ର ଅନୁଭବ । କାରଣ ଶୋକର ତୀବ୍ରତା ସହିତ ଆନନ୍ଦର ଆତିଶଯ୍ୟ ମଧ୍ୟ ସେଥିରେ ଜଡ଼ିତ ଥାଏ । ଏ ଶୋକରେ ସତମିଛ ବାରିବା ଯେଉଁଭଳି କଷ୍ଟକର, ମାୟାସଂସାରର 'ଅସାର ରୁପ୍ପା' ସମ୍ପର୍କରେ ବ୍ୟାଖ୍ୟା ଶୋକ ବିଧୂର

… କବିମାନସର ଏକ ବଳିଷ୍ଠ ପରିପ୍ରକାଶ । ଏହି ପଦ୍ୟରେ କେତେ ଯେ ପ୍ରତୀକ କଳ୍ପନା କରାଯାଇଛି, ତାହା କଳ୍ପନାତୀତ । (ନିଭୃତ ପଲ୍ଲୀର କାବ୍ୟସ୍ୱର', ଉତ୍କଳ ସାହିତ୍ୟ, ପଞ୍ଚମ ସଂଖ୍ୟା ୧୯୭୫,ପୃ· ୧୧) । ସେ ସବୁ 'କଳ୍ପନା' କରି ନ ଥିଲେ ସୁଦ୍ଧା ଅନ୍ତତଃ କେତୋଟିର ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ପରିଚୟ ପ୍ରଦାନ କରିଥିଲେ ଅଧିକ କାର୍ଯ୍ୟସାଧିତ ହୋଇଥାନ୍ତା । କେବଳ ଭାବୋଚ୍ଛ୍ୱାସଯୁକ୍ତ ପ୍ରଶଂସା ଅପେକ୍ଷା ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଗୁଣର ପରିଚୟ କଲେ ନିବନ୍ଧ ତଥା ଅନୁଶୀଳନ ହିଁ ନନ୍ଦକିଶୋର ବଳଙ୍କ ସମାଲୋଚନା ସାହିତ୍ୟକୁ ସମୃଦ୍ଧ କରିବ ।

ପ୍ରାଣରେ ସୃଷ୍ଟି କରୁଥିବା ପ୍ରଭାବ ସେପରି ଅନିଶ୍ଚିତ ମନେହେବ । ମା ପାଖରେ ସନ୍ତାନ-ସ୍ନେହ ଠାରୁ ଅଧିକ ଗଭୀର ସତ୍ୟ ଓ ବାସ୍ତବତା ଆଉ କିଛି ନାହିଁ । ତେଣୁ ତା ପାଖରେ ଜାମଗାଜାଁଉର ମନ୍ତବ୍ୟ ମିଛ ହିଁ ମନେହେବ; ଅଥଚ ବାସ୍ତବ କ୍ଷେତ୍ରରେ ଯେପରି ବିୟୋଗ ଘଟେ ଓ ଆପଣା ଯେଉଁକି ପର ହୋଇଯାଏ, ସେଥିରେ ଜାମଗାଜାଉ ଯେ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଯଥାର୍ଥ, ସେଥିରେ ମଧ୍ୟ ସନ୍ଦେହ ନଥିବା ସେ ଅନୁଭବ କରିବ । ଏଣୁ ସତମିଛର ଏ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ—ଉଭୟ ସତ୍ୟ । କବିପ୍ରାଣ, ଜାମଗାଜାଉର ଚେତନା ତଥା ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର କାବ୍ୟ ବ୍ୟକ୍ତିମାନଙ୍କ ଅନ୍ତର ଏହି ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଦ୍ୱାରା ତୀବ୍ରଭାବରେ ଆନ୍ଦୋଳିତ ଓ ମଥିତ ।

ଦାର୍ଶନିକ ସତ୍ୟର ଶୈଳୀରେ ଜାମଗାଜାଉର ବକ୍ତବ୍ୟ ପ୍ରକାଶିତ ହୋଇଥିଲେ ସୁଦ୍ଧା ଏହି ନାଟକୀୟ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱର ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ତାହା ଏକ କରୁଣ ରସର ମୂର୍ଚ୍ଛନାରେ ପରିଣତ ହୁଏ । 'କ ଯଶ ପାଉ'ରେ ପ୍ରକାଶିତ କବିମନର ଅନୁଶୋଚନା କରୁଣାଭାବ ଓ ଅସନ୍ତୋଷ ଏଦୃଷ୍ଟିରୁ ହିଁ ଅବବୋଧ-ଉପଯୁକ୍ତ ଅଟେ ।

ଦ୍ୱିତୀୟ ଅଂଶରେ ତେଣୁ କାବ୍ୟପୁରୁଷ ସିଧା ସଳଖ ଜାମଗାଜାଉ ବିରୁଦ୍ଧରେ ତାର ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ପ୍ରକାଶ କରେ । ଜାମଗାଜାଉର ନିଜ ରାଜ୍ୟରେ ମଧ୍ୟ ଠିକ୍ ମାନବ ଜଗତ ଭଳି ଆବେଗ ଓ ଉତ୍ତେଜନାର ସମ୍ଭାର ରହିଛି । ପ୍ରକୃତ ପକ୍ଷେ, ସେହି ରାଜ୍ୟରେ ପ୍ରଣୟ ବାସନାର ଚିତ୍ର ଆହୁରି ପ୍ରସାରିତ ଓ ଘନୀଭୂତ ଭାବେ ଦୃଷ୍ଟିଗୋଚର ହୁଏ । ସେଠିକାର ସାମଗ୍ରୀକ ସତ୍ତାକୁ ତାହା ପୂର୍ଣ୍ଣରୂପେ ଆଚ୍ଛାଦିତ କରି ରଖିଛି । ଗୋଟିକ ପରେ ଗୋଟିଏ ଅନୁରାଗର ସ୍ଥଳ ଏକତ୍ର ସମାବିଷ୍ଟ ହୋଇ, ସେଇଠି ଯୌନ ଉନ୍ମାଦନା ପ୍ରୀତି-ନିର୍ଯ୍ୟାସର ଏକ ଚରମ କ୍ଷେତ୍ର ହୁଏ—କୁଞ୍ଜ-କୁଞ୍ଜିକା ପର୍ବତ ଉପରେ ବନଲତିକା ଲୋଟିଯାଇଛି, ପୁଣି ସେଇ ଲତା ସାଙ୍ଗରେ ସୁହାଗ ଗୃହଂ କରୁଥିବା ପବନ, ଆହୁରି ତା ଉପରେ ଫୁଟିଥିବା 'ପୁଷ୍ପ ଗୁରୁଗଣ୍ଡ କରେ ଚୁମ୍ବନ' । ସେହି ପୁଷ୍ପ ପୁଣି ଭ୍ରମରର ସୋହାଗ ସାଥୀ । ପ୍ରେମରାଜ୍ୟର ପ୍ରତିନିଧିଭ କରୁଥିବା ଗିରିନିର୍ଝରଣୀ ନିଃସଙ୍କୋଚରେ ତାର ତରଳ ଯୌବନର ଅଙ୍ଗଭଙ୍ଗୀକୁ ଉନ୍ମୁକ୍ତ କରିଦେଇ ପ୍ରେମିକର ଚିତ୍ର ସମ୍ଭାରକୁ ତାର ହୃଦୟ ଦର୍ପଣରେ ପ୍ରତିଫଳିତ କରି, ଛୁଟିଗଲେ

ଆଗକୁ । ସେହି ପରିସ୍ଥିତିରେ ଡାମରକାଉ କ'ଣ କୁସୁମର ପ୍ରବଞ୍ଚନା, ମଳୟର ପରକୀୟା ପ୍ରୀତିର ଦାରୁଣ ସମ୍ବାଦ ଭ୍ରମରକୁ ଜଣାଇ 'ତତ୍ତ୍ୱ ବଖାଣେ' ? ପ୍ରଥମେ ମନେ ହେବ ସତେ ଯେପରି, ଡାମରକାଉ ବିରୁଦ୍ଧରେ କବି ମନରେ ସନ୍ଦେହ ରହିଛି ଏବଂ ସେହି କାରଣରୁ ଡାମରକାଉ ମାନବରାଜ୍ୟରେ ଆସି 'ସତମିଛ'ର ନିର୍ଣ୍ଣୟ ବ୍ୟାଖ୍ୟା କରିବା ପରେ ତା ନିଜ ରାଜ୍ୟରେ ଥିବା ଉଦ୍ଦାମତାର ବର୍ଣ୍ଣନା କରି, ସେଠାରେ କାହିଁକି ସେ ତାହା ସେ ପ୍ରଚାର କରୁନାହିଁ; କବିମନ ଯେପରି ଏହି ଅଭିଯୋଗ କରୁଛି —"ବନ ପର୍ବତରେ ତୁ ବୁଲୁଥାଉ, ସେ ବନପର୍ବତ କୁଞ୍ଜ କୁଞ୍ଜିକା, ଲୋଟଇ ତା ଶିଖେ ବନଲତିକା" ଇତ୍ୟାଦି । ମାତ୍ର ଏହି ବିପୁଳ ଆନନ୍ଦ ଓ ଉପଭୋଗର ପ୍ରସାରିତ ଚିତ୍ର ଆଙ୍କିବା ପରେ କବିମନ ଶଙ୍କିତ ଜଣାପଡ଼େ । ସେହି ନିତ୍ୟ ଯୌବନ ରାଜ୍ୟରେ ପ୍ରଣୟ ଉତ୍ତେଜନା ଓ ଆହ୍ଲାଦର ଘନୀଭୂତ ବାୟୁମଣ୍ଡଳକୁ ବିଧ୍ୱସ୍ତ କଲା ପରି ଡାମରକାଉ ତାର ବିଷ ଦୃଷ୍ଟିରେ ସତ୍ୟସନ୍ଧାନ କରି ସରଳ ଭ୍ରମରର ଆନନ୍ଦ ପ୍ରାଚୁର୍ଯ୍ୟକୁ ସହସା ଧୂଳିସାତ୍ କରୁଛି କି ? ଏହି ଦ୍ୱିଧାପୂ ଚିତ୍ରର ସତ୍ୟବାର୍ତ୍ତାରେ 'ଦ୍ୱିରେଫ' ରଖିଥିବା ସ୍ୱୟଂ କବିମନ ମଧ୍ୟ ମ୍ରିୟମାଣ ହୋଇ ଉଠେ । ଅବିଶ୍ୱାସ କଥା ଶୁଣି ତୋ ମୁଖେ, ମ୍ରିୟମାଣ ହୁଏ ଦ୍ୱିରେଫ ଦୁଃଖେ, ସାତ ପାଞ୍ଚ ପାଞ୍ଚ ତେଜି ସୁମନେ, ଯାଏ ଉଠେ କାହିଁ ବିରସ ମନେ ।" ବାସ୍ତବ ନିରୀକ୍ଷଣ ଓ ନାଟକୀୟ କଳ୍ପନାର ଏଠାରେ ଆସେ ମନୋଜ୍ଞ ସମାହାର । ଚଳଚଞ୍ଚଳ ଭ୍ରମରର ଅନିଶ୍ଚିତତାର ଏକ ସାଧାରଣ ଚିତ୍ରକୁ କାବ୍ୟ-ପୁରୁଷର ଅବିଶ୍ୱାସ-ଜନିତ ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ଓ ଗୋଟିଏ ନିରୀହ ମାନ ଭଳି 'ସାତ ପାଞ୍ଚ ପାଞ୍ଚ'—ସେ ଉଠୁ ଉଠି ଚାଲି ଯାଉଥିବାର କଳ୍ପନା କରି କବି ଉକ୍ତ ପ୍ରସଙ୍ଗକୁ ଖୁବ୍ ଚିତ୍ତାକର୍ଷକ କରି ପାରିଛନ୍ତି । ଏଠି ମଧ୍ୟ ଠିକ୍ ପୂର୍ବଭଳି 'ସତମିଛ'ର ସମାହାର ରହିଛି । କାରଣ କାବ୍ୟପୁରୁଷର ଏହା ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ କଳ୍ପନା । 'ଶୋକାତୁର ମାତା' ପାଖରେ ଡାମରକାଉ ରାବ ଦେବା ସେ ଦେଖିଛନ୍ତି । ଉଚ୍ଚପର୍ବତରେ ମଧ୍ୟ ସେ ହୁଏତ ଠିକ୍ ସେଭଳି ରାବ ଦେଉଥିବ—ମାତ୍ର ତାହା ତାଙ୍କ ପାଖରେ କଳ୍ପନାର ବସ୍ତୁ । ହୁଏତ ଡାମରକାଉ ସେଠାରେ ମଧ୍ୟ ସତମିଛ କହୁଥିବ । ମାତ୍ର ଏହି ପରିପେକ୍ଷୀରେ ଏହି 'ସତମିଛ'ର ଅନିଶ୍ଚିତତା ରହିଛି ।

ପ୍ରଥମ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ଡାମରକାଉର ତତ୍ତ୍ୱ ଏକ ଶୋକାକୁଳା ଜନନୀ ନିକଟରେ ପରିବେଶିତ ହୋଇଥିଲା । ଦ୍ୱିତୀୟରେ ତାହା ନିତାନ୍ତ ନିର୍ଦ୍ଦୟ ତଥା ଅଭିସନ୍ଧିମୂଳକ ଭାବେ ଏକ ଆହ୍ଲାଦକାରୀ ସରଳ ପ୍ରେମକୁ ବିଷାକ୍ତ, ସଂଶୟ ଗ୍ରସ୍ତ ପରିଣତି ଦେବାରେ, ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଭାବେ ମୁଖ୍ୟଭୂମିକା ଗ୍ରହଣ କରି ଥିବାର କଳ୍ପନା କରାଯାଇଛି । ତୃତୀୟ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ବକ୍ତା-ଶ୍ରୋତା ସମ୍ପର୍କ ଓ ପୃଷ୍ଠଭୂମିର ମୌଳିକ ପରିବର୍ତ୍ତନ ସମ୍ପାଦିତ ହୁଏ । ଏହି ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ପୂର୍ବ ଗଠନ-ବିନ୍ୟାସ କ୍ରମେ ପ୍ରଥମେ ଆସେ ଗହନ କାନ୍ତାରର ଅବର୍ଣ୍ଣନୀୟ ଛବିର ଗୁରୁତ୍ୱ । ସୁଦକ୍ଷ, ପରିଣତ-ବୟସ୍କ କଳାକାରର ସ୍ୱାକ୍ଷର ବହନ କରୁଥିବା ଏହି ପ୍ରସଙ୍ଗରେ କେବଳ ପ୍ରଣୟ ଚିତ୍ର-ନାହିଁ । ପ୍ରଥମେ ଆସେ ପ୍ରକୃତି ପ୍ରତି ବର୍ହୀର ସ୍ୱାଭାବିକ, ସ୍ୱତଃ, ଆନନ୍ଦ ଅଭିଭୂତ ପ୍ରତିକ୍ରିୟା । ଏଥିରେ କାମନା ବାସନାର ଚିହ୍ନ ନାହିଁ (ଯଦିଓ ତା'ର ଷଡ୍‌ଜ ସ୍ୱର ମୟୂରୀ ମନକୁ ଉଚ୍ଛନ୍ନ କରେ ।) ଦ୍ୱିତୀୟରେ ଆସେ ସଂସାର ବିରାଗୀ, କବି ମନ ସୁଲଭ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟାନୁଭୂତିର ଏକାନ୍ତ ଅନୁକୂଳ ପରିବେଶରେ ବର୍ଣ୍ଣନା । 'କ୍ରିଡ଼େ ନିର୍ଜନତା ନିବିଷ୍ଟ ମଦେ'—ଏଠାରେ ଯୁଗ୍ମ ପ୍ରେମର ଚିହ୍ନ ନାହିଁ । ଅଛି ଆତ୍ମରତି, ଆତ୍ମାନନ୍ଦର ସୁଯୋଗ; ଅଛି ନିର୍ମଳ, ଶୁଦ୍ଧ, ପବିତ୍ର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଓ ପ୍ରାଣବନ୍ତର ସରସୀ-ସରୋଜିନୀ ସମ୍ପର୍କ । 'କ ସେ ପଦ୍ମାଳୟା ଗୁମ୍ଫା-ଆଧାର' । ଏହା ବିପକ୍ଷରେ ପରେ ପରେ ଆସେ ଉଦ୍ଦାମ ପ୍ରେମ ଲାଳସାର କେତେକ ମନୋଜ୍ଞ (ଯଦିଓ ଗତାନୁଗତିକ) ଚିତ୍ର-ସିନ୍ଧୁ ଅନୁରାଗିଣୀ, ଉଚ୍ଛନ୍ନ ଧାବନଶୀଳା ତଟିନୀ କୂଳରେ ଦୃଶ୍ୟ ହେଉଥିବା ପ୍ରେମ ଆବେଗର ଅପର ଏକ ଘନୀଭୂତ ଚିତ୍ର । ମୃଗ ଦମ୍ପତି, ଭୃଙ୍ଗ ବିଟପୀ-ଗୁଳ୍ମଲତା 'ସୁପତିବରଣ ଲବଙ୍ଗଲତା' ଏବଂ ସେହି ଲତାଯୁକ୍ତ ବୃକ୍ଷ ଉପରେ 'ରଥାଙ୍ଗ ମିଥୁନ' ଓ ଦୂରେ ଚକ୍ର-ବାକର ଲାସ୍ୟ । ମାତ୍ର ଏ ଘନୀଭୂତ ଚିତ୍ର ପୂର୍ବଚିତ୍ର ଠାରୁ ମୂଳ ପ୍ରକୃତିରେ ପ୍ରଭେଦ ରଖେ—ମୃଗବଧୂର ବିରହର ଆଶଙ୍କା, 'ପିତୃକୂଳ' ପରିତ୍ୟାଗ କରୁଥିବା ତଟିନୀର ସ୍ୱେଚ୍ଛାଚାରିଣୀ ବ୍ୟବହାର, ଅବହେଳିତା ପରିତ୍ୟକ୍ତା ଲବଙ୍ଗଲତା ଏବଂ ଶେଷରେ—'ଅଦୂର ଦର୍ଶିନୀ', 'ପ୍ରେମ ଗର୍ବିଣୀ' ଚକ୍ରବାକୀର ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ବିଷାଦ ତଥା ନୈତିକତା ପୁଷ୍ଟ ଭର୍ତ୍ସନା-ସୂଚକ ସ୍ୱର ଝଙ୍କୃତ ହୁଏ । ଏଣୁ ଦ୍ୱିତୀୟ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ଥିବା ଭାବ ବିହ୍ୱଳତା,

ପ୍ରଚଣ୍ଡ ଆବେଗ ସମ୍ବଳିତ ପୂର୍ଣ୍ଣ ଉଲ୍ଲାସମୟ ପ୍ରଣୟଚିତ୍ର ଏଠାରେ ଆଉ ନାହିଁ ।

ତଥାପି ଡାମଗ୍‌କାଉର 'ଚନ୍ଦ୍ର କାହାଣୀ'ର ଘୋଷଣା ପୂର୍ବପରି କଠୋର ଓ କର୍କଶ । ବର୍ଦ୍ଧୀର ସ୍ୱାଭାବିକ ଆତ୍ମରକ୍ଷା ବା ପରିବେଶର ପ୍ରତି ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଓ ଆତ୍ମାନୁଭୂତି ମଧ୍ୟ ଅନ୍ୟ ସ୍ୱେଚ୍ଛାଚାରିଣୀ, ଆତ୍ମଗର୍ବିଣୀ, କାମାର୍ତ୍ତ ଜନ୍ତୁଙ୍କ ସଙ୍ଗେ ସମଭାବରେ ଉପସ୍ଥିତ ହୁଏ । ଡାମଗ୍‌କାଉ ପାଇଁ ଏ ସମସ୍ତ କିଛି ସମଭାବରେ ଭ୍ରାନ୍ତିପୂର୍ଣ୍ଣ । କିନ୍ତୁ ବର୍ଣ୍ଣିତ ପଶୁପକ୍ଷୀ ବା ଲତାପୁଷ୍ପ ପାଇଁ ଏ ଆନନ୍ଦ ଏକ ଅଖଣ୍ଡ ସ୍ୱର୍ଗୀୟ ଅନୁଭବ । ସେ ଅନୁଭବର କ୍ଷଣସ୍ଥାୟୀତା ଓ ନଶ୍ୱରତାର କଳନା ନାହିଁ । ସୃଷ୍ଟି ବସ୍ତୁର ଅନ୍ତରତମ ପ୍ରଦେଶରୁ ଉତ୍ସୃଷ୍ଟ ଚିରନ୍ତନ ମୌଳିକ ଆବେଗରେ ତାହା ସମାହିତ । ସେ ସବୁର ଚେତନାରେ ଏ ଆନନ୍ଦ ହିଁ ସତ୍ୟ, ଶିବ, ସୁନ୍ଦର । ଡାମଗ୍‌କାଉର ଅପ୍ରୀତିକର ଓ ନିରାନନ୍ଦମୟ ଶୁଷ୍କ ପାଣ୍ଡିତ୍ୟର ବକ୍ତବ୍ୟ ତାଙ୍କ ପାଖରେ ନା ସତ୍ୟ, ନା ମିଥ୍ୟା—ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଭାବେ କୌଣସିଟି ନୁହେଁ । କାରଣ ସତ୍ୟ ମିଥ୍ୟାର ବିଚାର ସେଠାରେ ସମ୍ଭବ ନୁହେଁ । ଆହୁରି ମଧ୍ୟ କୁହା ସରିଛି, ଏ 'ମିଥ୍ୟା' ମିଥ୍ୟା ନୁହେଁ । କାରଣ ଏହାହିଁ ଏହି ସୃଷ୍ଟିର ଆଦିମ ଉତ୍ସ । ମହାମାୟାଙ୍କର ଏହି ବିଳାସ, ଏହି ଭ୍ରାନ୍ତିର କିଛି ଅସତ୍ୟ ନାହିଁ । ସବୁକିଛି ସତ୍ୟ ଓ ସବୁକିଛି ମହାନ୍ । ମାତ୍ର ଡାମଗ୍‌କାଉର ଉଚ୍ଚ ପ୍ରଦେଶରୁ ସେ ସବୁ ନିଶ୍ଚିତ ଭାବେ ଅନିତ୍ୟ । ତନ୍ମଧ୍ୟରୁ କୌଣସିଟି ନିର୍ଭର-ଯୋଗ୍ୟ, ଶାଶ୍ୱତ ଆନନ୍ଦର ଆଧାର ହୋଇ ପାରିବେ ନାହିଁ । ଦ୍ୱିତୀୟ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ଥିଲା ମନର ପରିବର୍ତ୍ତନଶୀଳତା, ବାସନାର ପ୍ରଣୟର ଅବିଶ୍ୱାସ-ଯୋଗ୍ୟତା ଓ ସେହି କାରଣରୁ ଅନିଶ୍ଚିତତାର ବର୍ଣ୍ଣନା । ଏଠି ଆସିଛି ମୌଳିକ ଭାବେ ଅନିତ୍ୟ, ଅଳୀକ ସୃଷ୍ଟି ଉପରେ ଡାମଗ୍ କାଉର ଭାବ ପ୍ରକାଶ—ଯାହାକି ଅଧିକତର ଭାବେ ଦାର୍ଶନିକ 'ଚିନ୍ତାର ଲୋଚନ' ଦ୍ୱାରା ପରିଦୃଷ୍ଟ ସତ୍ୟ ।

ଚତୁର୍ଥ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ ଉଦ୍ଦାମ ଯୌବନର ଭ୍ରାନ୍ତି ଆଉ ବର୍ଣ୍ଣିତ ନୁହେଁ । ନିଦାଘତପ୍ତ ଶୁଷ୍କ ମୃଗତୃଷ୍ଣାର ପ୍ରାନ୍ତର ମଧ୍ୟରେ ପରିଶ୍ରାନ୍ତ, ହତାଶ ପୁରୁଷର ଯାତ୍ରାର ବର୍ଣ୍ଣନା ଏଠାରେ ଆସିଛି । ଏ ଚିତ୍ର ଏକ ବଳିଷ୍ଠ ପ୍ରସାରିତ ଚିତ୍ରକଳ୍ପ ବା Objective-correlative ଭାବେ

ସଂପେ ଜଡ । ଜୀବନ ମଧ୍ୟାହ୍ନରେ ଗୃହସ୍ଥ ସଂସାରର ଭ୍ରମ, ତା'ର ଆତଙ୍କ, ତା'ର ଆଶା ଓ ହତାଶା, ତା'ର ଶାନ୍ତି, ତଥା ସାମୟିକ ପାରମାର୍ଥିକ ଶ୍ରଦ୍ଧା ବା ଭଗବତ୍ ବିଶ୍ୱାସ ଏ ସବୁର ଏକ ମିଶ୍ରିତ, ଜଟିଳ ନାଟକୀୟ ଚିତ୍ର ଏଠାରେ ଆସିଛି । ଥକା ମେଣ୍ଟାଇବା ପାଇଁ ଗଛ ମୂଳରେ ବସିଥିବା ସେହି ପଥିକ ପାଇଁ ଅନ୍ୟ କାହାରି ଶୁଶ୍ରୂଷା ବା ଆଶ୍ୱାସନାର ବନ୍ଦୋବସ୍ତ କରିବା ବଦଳରେ ତାହାର ଚିରଚରିତ କର୍କଶ ସ୍ୱରରେ ଡାମରାକାଉ ପୁଣି ଜୀବନର କଟୁ ସତ୍ୟ ତା ଆଗରେ ପଡ଼ିବାକୁ ଅଗେଇ ଆସେ । ଏହି ନାଟକୀୟ ସଂଯୋଜନାକୁ ଆହୁରି ମନୋଜ୍ଞ କରେ କବିଙ୍କର ବାସ୍ତବ ଗୁଣ ପ୍ରଧାନ ବର୍ଣ୍ଣନା (ମଧ୍ୟାହ୍ନର ଖରଜାଳରେ ଡାମରାକାଉ ମଧ୍ୟ ନିଜକୁ ପତ୍ର ଗହଳ ମଧ୍ୟରେ ଲୁଚାଇ ରଖିଛି । ଚତୁର୍ଦ୍ଦିଗ ଜନମାନବ ଶୂନ୍ୟ, ହଠାତ୍ ଜଣେ କିଏ ପଥିକ, ପ୍ରଖର ରୌଦ୍ରରୁ ରକ୍ଷା ପାଇବା ପାଇଁ ବୃକ୍ଷ ମୂଳକୁ ଆସିଲା । ବାୟସ ତା ପ୍ରତି ବାରମ୍ବାର ସତର୍କ ଦୃଷ୍ଟିପାତ କରି ମଝିରେ ମଝିରେ କାଆ-କାଆ ଉଚ୍ଚାରଣ କରିବା ଏକ ନିଖୁଣ ବାସ୍ତବ ଚିତ୍ର) । "ଦୂର ବୃକ୍ଷଡାଳରୁ, ପତ୍ର ଗହଳରୁ, ଧ୍ରୁବବଟ ତୁଙ୍ଗ ଚୂଡ଼ା ଉପରୁ, ରହି ରହି ଶୁଣି ପାନ୍ଥ ଆନନ, ବାବୁରେ ବାୟସ ତୁ ଘନ ଘନ"—ଘନ ପତ୍ରଡାଳ ଓ ଧ୍ରୁବ ତୁଙ୍ଗ ଚୂଡ଼ା ଉଭୟେ ସାଙ୍କେତିକ ଭାବେ ଚପ୍ତ ସାଂସାରିକ ଜୀବନର ବହୁ ଊର୍ଦ୍ଧ୍ୱରେ ଏକ ଦାର୍ଶନିକ ପ୍ରଶାନ୍ତି ମଧ୍ୟରେ ବାୟସର ଉପସ୍ଥିତି ସ୍ୱୀକୃତ । ସେଠାରୁ ପାନ୍ଥର ମୁଖମଣ୍ଡଳ ପ୍ରତି ଦୃକ୍‌ପାତ କରି ଘନ ଘନ ରବ ଦେଉଥିବା ବାୟସର ବର୍ତ୍ତମାନ ଚିତ୍ର ସହିତ 'ଦ୍ୱିରେଫ' କଣ୍ଠରେ ଈର୍ଷା-ବିଷ ସଂଚାର କରୁଥିବା ବାୟସର ପୂର୍ବଚିତ୍ର ତୁଳନା କଲେ, ତଥା ଉପସ୍ଥିତ ନାଟକୀୟ ପୃଷ୍ଠଭୂମିର ସଂଯୋଜନା ସହିତ ପୂର୍ବର ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ପୃଷ୍ଠଭୂମିର ବିଚାର କଲେ ଏହା ମନେ ହେବ ଯେ ଡାମରା କାଉର ଚିତ୍ର ଓ ତାହାର ଅନ୍ତଃସ୍ୱରରେ ବର୍ତ୍ତମାନ ଏକ ମୌଳିକ ପ୍ରଭେଦ ଆସି ସାରିଛି । ଏଠିକାର ଡାମରାକାଉ ଚିତ୍ରଣରେ ରହିଛି ପଥିକ ପ୍ରତି ସଦୟ ମାନବୀୟ ସହାନୁଭୂତି ଓ ଆକର୍ଷଣ ସହିତ—ଦାର୍ଶନିକ ଅସଙ୍ଗତା ଓ ନିର୍ଲିପ୍ତତାର ଏକ ବିଚିତ୍ର ସମାହାର । ପ୍ରଥମଥର ପାଇଁ ତେଣୁ ଡାମରାକାଉ 'ଭାଇ' ସମ୍ବୋଧନ କରି ପରିଶ୍ରାନ୍ତ ପାନ୍ଥର ପ୍ରକୃତ ଅବସ୍ଥା ଜାଣି, କୋମଳ ତଥା ରୁକ୍ଷ,

ସଦୟ ଅଥଚ ଦାରୁଣ ଭାବେ, ତା ଜୀବନର ବାସ୍ତବତା ଦେଇ ଉପସ୍ଥିତ କରୁଛି । ଡାମରାକାଉର 'ସତମିଛ'ର ଏଠାରେ ଏକ ରୂପାନ୍ତର ଆସି ଯାଇଛି । ତା'ର ବର୍ଣ୍ଣନା ଏଠାରେ ନିହାତି ବାସ୍ତବ । ଉତ୍ତପ୍ତ ମଧ୍ୟାହ୍ନର ଖରଜାଳ ବିଦ୍ଧ, ମୃଗତୃଷ୍ଣା ଆନ୍ଦୋଳିତ, ଶ୍ରାନ୍ତ ପଥିକ ପାଖରେ ଜୀବନର ଦୁର୍ଦ୍ଦଶା, ସଂସାରର ଅନିଶ୍ଚିତତା ଓ ମାନବ ସମାଜର ସ୍ୱାର୍ଥପରତାର ଏହି ଚିତ୍ର ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ବିଶ୍ୱାସଯୋଗ୍ୟ ଅଟେ । ସେହି କାରଣରୁ ଏଠି ପାନ୍ଥର ବର୍ଣ୍ଣନାରେ ଏତେ ତୀବ୍ର, ବିଷାଦ ଓ ଅବସନ୍ନତାର ଚିତ୍ର ଅଙ୍କିତ ହୋଇଛି । ଦୂରରୁ ବର୍ଣ୍ଣିତ ପାନ୍ଥର 'ପ୍ରିୟଜନ' ଦେଖି 'ନୟନ ତୋଷ' କରିବାର ଆଗ୍ରହ ଓ 'ଖରଗମନ' ବିରୁଦ୍ଧରେ ବର୍ତ୍ତମାନ ବିହ୍ୱଳ ଅବସ୍ଥାରେ, 'ନିରଶ ପରାଣେ, ଶୂନ୍ୟ ଅନ୍ତରେ' 'ମନ୍ଦଗତି' ପାନ୍ଥ ପୁଣି ତା'ର ଯାତ୍ରା ଆରମ୍ଭ କରେ । ପୁଣି ସେହି କାରଣରୁ ଡାମରାକାଉକୁ କାବ୍ୟପୁରୁଷ ପ୍ରଥମଥର ପାଇଁ ଅପ୍ରିୟବାଦୀ ବୋଲି ସମ୍ବୋଧନ କରେ । 'ଅପ୍ରିୟବାଦୀ' ଶବ୍ଦ ସଙ୍ଗେ ସତ୍ୟର ଶ୍ଳେଷାତ୍ମକ ସମ୍ପର୍କ, 'ସତ୍ୟପ୍ରିୟଂ' ପାଠକ ମନରେ ସ୍ୱତଃ ଉଦୟ ହୁଏ । ତେଣୁ ଡାମରାକାଉର 'ସତମିଛ' ଏଠାରେ ନିରାଟ ସତ । ଅପ୍ରିୟବାଦୀ ଶବ୍ଦର ବ୍ୟବହାର ଦ୍ୱାରା କାବ୍ୟପୁରୁଷ ଏଠାରେ 'କ ଯଶ ଯାଉ' ଉପରେ ହିଁ ଅଧିକ ପ୍ରାଧାନ୍ୟ ଦିଅନ୍ତି । ମନ୍ଦଗତି ପାନ୍ଥକୁ ମାତ୍ର କିଛିକ୍ଷଣ ପରେ ହୁଏତ ପୁଣି 'ପ୍ରିୟଜନ'ର ସ୍ୱପ୍ନ ଖରଗତି ପ୍ରଦାନ କରିବ ଓ ଏହି ସତ୍ୟ ସେତେବେଳେ ପୁନର୍ବାର ମିଥ୍ୟା ପ୍ରଣୀତ ହେବ ମାତ୍ର । ମାତ୍ର ବର୍ତ୍ତମାନ କାବ୍ୟମୁହୂର୍ତ୍ତରେ ଏହାହିଁ ତାହା ପାଇଁ, କାବ୍ୟପୁରୁଷ ପାଇଁ, ଓ ଡାମରାକାଉ ପାଇଁ ସମାନ ସତ୍ୟ ।

କବିତାର ପଞ୍ଚମ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ କାବ୍ୟ-ପୁରୁଷର ଚିତ୍ର ଆପେକ୍ଷିକ ଭାବେ ଚିନ୍ତା ପ୍ରସୂତ ନୈରାଶ୍ୟ ବୋଧରେ ଯେତେ ଜର୍ଜରିତ ନୁହେଁ; ଆବେଗ-ମଥିତ କରୁଣାମୟତାରେ ସେତିକି ଆର୍ଦ୍ର । ଏ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ କାବ୍ୟ ପୁରୁଷ ନିଜର ଏକ ସ୍ୱତନ୍ତ୍ର ବ୍ୟକ୍ତି ଚେତନାକୁ 'ଡାମରାକାଉ' ଓ ତା'ର ଶ୍ରୋତା ଉଭୟଙ୍କ ଠାରୁ ଦୂରେଇ ରଖିଥିଲେ । ବର୍ତ୍ତମାନ ସେ ବିଖଣ୍ଡିତ । ଚକ୍ଷୁର ସହାନୁଭୂତି, ମାନବୀୟ କରୁଣା ଓ ଆବେଗର ଚାପରେ ତା'ର ପୂର୍ବ ନିରପେକ୍ଷତା ସେ ଆଉ ସଂରକ୍ଷିତ କରିନାହାନ୍ତି । କବି ହୃଦୟକୁ ସରଳା ପଲ୍ଲୀବାଳାର ପକ୍ଷରେ ଢାଳିଦେଇ ସେ ବର୍ତ୍ତମାନ 'ଡାମରାକାଉ

ଭେରୁଛରେ ଶକ୍ତ ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ପ୍ରକାଶ କରିବ । ବାସ୍ତବତା ଦୃଷ୍ଟିରୁ, ବୌଦ୍ଧିକ ସ୍ତରର ଯୁକ୍ତିରେ ଡାମଗାଜାଉର ବକ୍ତବ୍ୟକୁ ସେ ସ୍ୱୀକୃତି ଦେବ । ମାତ୍ର ଅନ୍ତରର ଆବେଗ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଡ ମଗାଜାଉର ବିରୁଦ୍ଧାଚରଣ କରିବ । 'ସତମିଛ' ଏଠାରେ ସାମାଜିକ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଶ୍ଳେଷ ଗୁଣରେ 'ସତମିଛ' । କାରଣ ଡ ମଗାଜାଉ ଯେଉଁ ପ୍ରତାରଣାର ସମ୍ମାନ ବର୍ଦ୍ଧନ କରେ, ସେପରି କୁପ୍ରତାରଣା ମାନବ ସମାଜରେ 'ସତମିଛ' ଭାବେ ବିପୁଳ ପ୍ରସାର ଲାଭ କରିଥାଏ । ସେହି ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ଉପସ୍ଥିତ ଅଭିଯୋଗର 'ସତମିଛ' ଜାଣିବା ଦୁରେ ଦୁଷ୍କର । ଏଣୁ 'ସତମିଛ' ଏକ ସାଧାରଣ ବିଶେଷଣ ରୂପେ ମଧ୍ୟ ଏଠାରେ ବ୍ୟବହୃତ ହୋଇପାରେ । କିନ୍ତୁ 'କାକବାରତା'ର ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ସତ୍ୟତା ହିଁ କାବ୍ୟ-ପୁରୁଷକୁ ବିବ୍ରତ କରିଛି । 'ସଂସାର ଟାଣ ବାରତା' ସେ ତା'ର 'କୋମଳମନା', ଅନ୍ନଦାତ୍ରୀ ଠାରେ ଗାଇଛି— ତାହାହିଁ କାବ୍ୟ-ପୁରୁଷର ଅଭିଯୋଗ । ନଚେତ୍ କଳୁଷିତ ମାନବ ସମାଜର ଏହି 'ସତ୍ୟ' ପ୍ରକୃତି ରାଜ୍ୟର ଲୋଭମୟ 'ସତମିଛ'ର ପୃଷ୍ଠଭୂମିରେ ନିତାନ୍ତ ଘୃଣ୍ୟ, ନିର୍ମମ ଓ କଷ୍ଟକର ମନେହୁଏ । ଏଣୁ ଡାମଗାଜାଉକୁ କାବ୍ୟ-ପୁରୁଷ କେବଳ 'ପରକଥା' କହିବା ଅପରାଧରେ ଓ 'ଚକ୍ଷୁଶୂଳ' ଅଭାବରେ ଦୋଷୀ ଠଉରାଏ । ଏଠି ଧର୍ମତତ୍ତ୍ୱ ବା ନୀତି ଦୃଷ୍ଟିରୁ ନୁହେଁ, ଏକ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ମାନବୀୟ ସ୍ତରର ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ହିଁ 'କାକବାରତା'ର 'ସତମିଛ' ବର୍ଣ୍ଣିତ ।

ଏ ପର୍ଯ୍ୟାୟର ଗଠନ ମଧ୍ୟ ଜଣେ ଖୁବ୍ କୁଶଳୀ, ଯତ୍ନବାନ ଶିଳ୍ପୀର ପରିଚୟ ଦିଏ । 'ଡାମଗାଜାଉ' ବର୍ତ୍ତମାନ ଓଡ଼ିଆ ପଲ୍ଲୀ ଜୀବନର ପରିସର ମଧ୍ୟକୁ ଚାଲିଆସିଛି । ଶିଶିରସ୍ନାତ, ଉଜ୍ଜ୍ୱଳ ଗ୍ରାମ ପରିବେଶରେ, ପ୍ରଥମେ ଆସେ ଏକ ଉଷ୍ମ, ହର୍ଷ, ସଖ୍ୟଭାବର ଚିତ୍ର । ସେହି ଉତ୍‌ଫୁଲ୍ଲତାର ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ଶିହରଣ ଏବଂ କମ୍ପନ ସୃଷ୍ଟି କରି ନାଥ ତା'ର କରୁଣ କେଦାର ରାଗିଣୀରେ ଅନେକ ପୁରାଣ ମଧ୍ୟରୁ ପରିବେଷଣ କରେ ପତି ଓ ପକ୍ଷୀର ବିଚ୍ଛେଦ ଗାଥା । ଏହି ବିଚ୍ଛେଦ ଗାଥା ନବ ବିବାହିତା କୌଣସି ବିରହିଣୀର ହୃଦୟରେ ଆଣେ ବିଧୁର ବେଦନା । କମନୀୟ ମୁଖମଣ୍ଡଳ ଉପରେ ବିଷାଦ କାଳିମା ଆଚ୍ଛନ୍ନ ହୋଇଯାଇ ତାକୁ

ସହଯା ଉତ୍ତାପ, ନଷ୍ଟ ଭ କରିଦିଏ । ଅଧିରେ ମନ ନେଇ ଅନୁଚ ସ୍ୱରରେ,
ସେ ତା'ର ପ୍ରିୟ ସଖୀ ପାଖରେ ମନ ତଳର ସଗୁପ୍ତ ଭାବନା ପ୍ରକାଶ
କଲାବେଳକୁ ହଠାତ୍ ଯେଉଁ ପହଞ୍ଚେ ତାମ୍ରକାଉର ଆତ୍ମବଜ୍ଞାପନୀ ଡାକ ।
ନାଟ-କେନ୍ଦ୍ରରିର କରୁଣ ମୂର୍ଚ୍ଛନାର ଠିକ୍ ବପରୀତଧର୍ମୀ । ଏଠି ତାମ୍ର-
କାଉର ସ୍ୱର । ଗୋଟିକରେ ଚିତ୍ତ-ଦ୍ରାବ୍ଯଗୁଣ ବପକ୍ଷରେ ଆଣେ ଅପରିଚିର
କର୍କଶତା । ମାତ୍ର, ଅନ୍ୟ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ନାଥର ବରହ-ଭାବପ୍ରଧାନ ସଙ୍ଗୀତ
ବଦଳରେ ଶ୍ରୁତ ହୁଏ ତାମ୍ରକାଉର ମିଳନ ସମ୍ଭାବନା ପୂର୍ଣ୍ଣ ସ୍ୱରବର୍ଣ୍ଣ ।
ଏଭଳି ବଚିତ୍ର ଦୋଳାୟମାନ ମାନସିକ ଅବସ୍ଥାର ପୃଷ୍ଠଭୂମିରେ ବର୍ତ୍ତମାନ
ସୃଷ୍ଟି ହୁଏ ଏକ କରୁଣ ନାଟକୀୟ ଅବସ୍ଥା । ପୁରାଣର କଳ୍ପିତ ବର୍ଣ୍ଣନା
ବପକ୍ଷରେ ରଚିତ ହୁଏ ବାସ୍ତବ ଜୀବନର ଏକ ଶୋକାର୍ତ୍ତ ମୁହୂର୍ତ୍ତ ।
ଆଶାୟୀ କୁଳବଧୂ ତାମ୍ରକାଉକୁ ତଣ୍ଡୁଳଦାନ ଦେବାବେଳେ ସ୍ୱାମୀଙ୍କର
ପ୍ରତ୍ୟାଗମନର ସନ୍ଦେଶ ପାଇଁ ଅପେକ୍ଷା କରେ । ଠିକ୍ ସେତିକବେଳେ
ସତ୍ୟବାଦୀ ତାମ୍ରକାଉ, ତାର କଠୋର ସୂଚନା ଦିଏ, "ତୁ ଯାକୁ
ଦେଇଛୁ ଜୀବନ, ଧନ, ଅନ୍ୟେ ସେ କରିଛି ପ୍ରାଣ ଅର୍ପଣ" । ଚମତ୍କାର
ନାଟକୀୟ କଳ୍ପନାର ଏହି ପରିଣତି ମୁହୂର୍ତ୍ତରେ 'ସରଳାସଙ୍ଖ'ର ପ୍ରଚଣ୍ଡ
ନୈରାଶ୍ୟ ବୋଧ ଓ ଅସହ୍ୟ ମାନସିକ ବେଦନାର ଚିତ୍ର, କାବ୍ୟ-ପ୍ରରୁଷ
ଆଙ୍କିବାର ଆଉ ପ୍ରୟୋଜନ ନାହିଁ । ପୂର୍ବରୁ ପ୍ରସ୍ତୁତ ସଂଯୋଜନାରେ
ଏଠି ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ନୀରବତା ହିଁ, ସବୁଠାରୁ ଅଧିକ ପ୍ରଭାବଶାଳୀ ହେବ । ଏଣୁ
ସେହି ବର୍ଣ୍ଣନା ନ କରି କାବ୍ୟ-ପୁରୁଷ ବର୍ତ୍ତମାନ 'ଅଶିଷ୍ଟାଗୃହୀ', 'କୁଳଘ୍ନ',
ନିନ୍ଦ୍ୟ ବାୟସ ବରୁଦ୍ଧରେ ତାର ଅଭିଯୋଗ ବାଢିବସେ ।

କବିତାର ପଞ୍ଚମ ଅଂଶରେ ତାମ୍ରକାଉକୁ ତାର ପ୍ରିୟ ପଲ୍ଲୀ-
ଜୀବନର ଏକ ନିହାତି ଅନ୍ତରଙ୍ଗ ଘନିଷ୍ଠ ସମ୍ପର୍କ ମଧ୍ୟକୁ ଅଣାଯାଇଛି ।
'ଉଚ ପରବତ'ର ସମୁଚ, ଅଦୃଶ୍ୟ, ନିର୍ଲିପ୍ତ ଜଗତରୁ ଅବତରଣ
କରି ତାମ୍ରକାଉର ସେଠାରେ ମାନବ ଜଗତର ନିକଟତମ (ଓ
ଗୁଣାତ୍ମକ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ସବୁଠାରୁ ଅଧିକ ଆବେଗ ମଥିତ) ପରିସର ମଧ୍ୟକୁ
ଚାଲିଆସିଛି । ଏହା ବପକ୍ଷରେ ଷଷ୍ଠ ଅଂଶରେ କାବ୍ୟ-ପୁରୁଷ ତାକୁ ଦିଏ
'ସ୍ୱଦେଶ ବଦେଶ'ର ଏକ ପ୍ରସାରିତ ରାଜ୍ୟ ଏବଂ ପୂର୍ବଭଳି ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ

ନିରପେକ୍ଷ, ଅନାବଦ୍ଧ ଅବସ୍ଥା । ତାର ପୂର୍ବ ବର୍ଣ୍ଣିତ ସୀମିତ ଆସ୍ଥାନରୁ ଖୁବ୍ ଅଧିକ ଏକ ପରିବ୍ୟାପ୍ତ ବିସ୍ତାରକ୍ଷେତ୍ର ବର୍ତ୍ତମାନ ତାକୁ ଦିଆଯାଏ— ମନୁଷ୍ୟ ଜୀବନର ଶୋକ ଦୁଃଖ ଠାରୁ ଆରମ୍ଭ କରି ପଶୁପକ୍ଷୀ ଜଗତର ନିଭୃତ ନିବିଡ଼ ସମ୍ପର୍କ ପର୍ଯ୍ୟନ୍ତ ସବୁକିଛୁର ବାହାରେ ଅଥଚ ନିକଟରେ ଆଜି ଡ଼ାମଗ୍ରାକାଡ ଏଇ ଅଂଶରେ ପ୍ରଥମକରି ତାର ପକ୍ଷ ମେଲାଇ ସ୍ୱାଧୀନ ଭାବେ ସବୁକିଛୁକୁ ଅତିକ୍ରମ କରିଗଲା ।

ପର୍ବତ ଶିଖରୁ, ତରୁ ଶାଖାରୁ ବିହାରି ସେ ବର୍ତ୍ତମାନ ଅନନ୍ତ ନୀଳିମା ମଧ୍ୟରେ ମନ୍ତରଣ କରି ଖୁବ୍ ଶକ୍ତିକର୍ଷିତ ହେବ ଉଡ଼ିଆସେ ବସନ୍ତର କମନୀୟ ସାଧସନ୍ଧ୍ୟା ମଧ୍ୟକୁ । ପ୍ରକୃତିର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟମୟତା ଓ ଗଭୀର ଉନ୍ମାଦନାର ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ତଥା ତା ନିଜର ଗଗନ ବିହାର ରୀତ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏ ଅଂଶରେ କାବ୍ୟ-ପୁରୁଷ ହୁଏତ ଆଶା କରୁଥିଲ—ଡାମଗ୍ରାକାଡ ଅନ୍ତତଃ କିଛି ପରିମାଣରେ ଏହି ମାଧୁର୍ଯ୍ୟମାର ପ୍ରଭାବ ଓ ମୂଲ୍ୟ ସ୍ୱୀକାର କରିବ । ମାତ୍ର ଡାମଗ୍ରାକାଡର ସ୍ୱରରେ କୌଣସି ପରିବର୍ତ୍ତନ ନାହିଁ । ଠିକ୍ ପୂର୍ବଭଳି ସେ ତାର ନୈରାଶ୍ୟ-ଭାବନା ଯୁକ୍ତ ବିଶ୍ୱର ପରିବେଷଣ କରେ ଓ ଆଶାୟୀ ରସିକ ମନରେ ଆଣେ ବିଷାଦ । ଏ ରୀତି ପଞ୍ଚମ ଅଂଶର ରୀତିସଙ୍ଗେ ତୁଳନୀୟ ହେଲେ ସୁଦ୍ଧା, ଏହା ଯେଉଁ କେତେକ ମୌଳିକ ଗୁଣରେ ଭିନ୍ନ ତାହା ଲକ୍ଷ୍ୟ କରିବା ଆବଶ୍ୟକ । "ଅତି ନିଷ୍ଠୁର ତୁ ଅଟରେ କ ଓ"ରେ ପୂର୍ବ ଅଂଶର ଭର୍ତ୍ସନାର ରୀତି ନାହିଁ । କାରଣ ଏ ଅଂଶର ବିଷାଦଗ୍ରସ୍ତ ରସିକ ସହାନୁଭୂତିର ଯୋଗ୍ୟ ହୋଇପାରେ, ମାତ୍ର କରୁଣା ବା ସମବେଦନାର ପାତ୍ର ନୁହେଁ । ତାହା ଏକ ସାଧାରଣ ପ୍ରେମିକର ରୀତି । ପଞ୍ଚମ ଅଂଶର ଗଭୀର ଆବେଗ ତା'ଠି ସୂଚିତ ହୋଇ-ନାହିଁ । ଏହା ଡାମଗ୍ରାକାଡଙ୍କୁ ପୁଣି କ୍ରମେ ଏକ ସାଧାରଣୀକୃତ, ଦାର୍ଶନିକ ସ୍ତରକୁ ନେଇଯିବାର ପରିବର୍ତ୍ତନ ସ୍ଥଳ । ତେଣୁ ଏଥିରେ ମାନବୀୟ ଆଦର୍ଶ ଥିଲେ ସୁଦ୍ଧା ତାହା ସାଧାରଣୀକୃତ । ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଆବେଗର ରୂପ ଏଠି ଯଥେଷ୍ଟ ହ୍ରାସପ୍ରାପ୍ତ ହୋଇଛି । "ପତିଭିନ୍ନତାର କେବଣ ଗତି?" ଓ ସାଧାରଣ 'ରସିକଜନ' ମଧ୍ୟରେ ରହିଥିବା ପ୍ରଭେଦ ରୀତିକଳ୍ପ ବା ପ୍ରଶ୍ନକ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଶିଶିର ସ୍ନାତ (ଅଶ୍ରୁସିକ୍ତ) ଧରଣୀ ଓ ଲାବଣ୍ୟବନ୍ତ

(ଉନ୍ମାଦନା ଯୁକ୍ତ ଆନନ୍ଦମୟ ପରିବେଶ) ବାସନ୍ତୀକ ସାଜସଜ୍ଜା ମଧ୍ୟରେ ଥିବା ପ୍ରଭେଦ 'ଡାମଗ୍ରାଜ' ଚରିତ୍ରର ଅଭିନୟ ଗୁଣରେ ଦୁଇଟି ଅଂଶରେ ଆସିଥିବା ଭିନ୍ନତା ସୃଷ୍ଟି ।

ତେଣୁ ସପ୍ତମ ଅଂଶରେ ନିତାନ୍ତ ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ ଭାବେ ଡ଼ାମଗ୍ରାଜ ବିଦ୍ୟାମନ୍ଦିରର ଚୂଡ଼ାରେ ଆସୀନ । ଏ ଅଂଶ କବିତାର ସାମଗ୍ରୀକ ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟର ଅନ୍ତରାୟ ସୃଷ୍ଟି କରୁଥିବା ଶଙ୍କା ତଥା କବିତାଭାବେ ନିମ୍ନ ଶ୍ରେଣୀର ହୋଇଥିବା ଧାରଣା ଅନେକଙ୍କର ଅଛି । ଏଠାରେ ମନେ ରଖିବାକୁ ହେବ ଯେ, ଏ ଅଂଶଟିକୁ ପ୍ରସଙ୍ଗଚ୍ୟୁତ କରି ତାହାର ଭିନ୍ନ ଆଲୋଚନା କରିବା ଗ୍ରହଣୀୟ ବସ୍ତୁର ପଦ୍ଧତି ନୁହେଁ । କାରଣ ସମଗ୍ର କବିତାଟି ଏକ ସାମଗ୍ରୀକ ଗଠନ ବା ଯୋଜନାର ଅନ୍ତର୍ଗତ । ଏ ଅଂଶଟି ପରକାଳରେ ଲେଖାହୋଇଥିବା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ଏବଂ ଏହାର ଶୈଳୀ ଓ ସ୍ୱରରେ କବିତାର ନିଶ୍ଚିନ୍ତ ପରିବର୍ତ୍ତନ ଆସିଥିବାରୁ ଏହା ଉପରେ ସନ୍ଦେହ ରହିବା ସ୍ୱାଭାବିକ । ମାତ୍ର ଏଭଳି କବିତାରେ Single sitting ତତ୍ତ୍ୱର ଅନିବାର୍ଯ୍ୟତା ନଥାଏ । ପରକାଳରେ ସଚେତନ କଳାକାର ଦ୍ୱାରା, କବିତାର ସାମଗ୍ରୀକ ଯୋଜନାର ପରିପୂର୍ଣ୍ଣତା କଲେ ଏହାର ଗୁମ୍ଫନକୁ ଆଯୌକ୍ତିକ ବା ଅସମ୍ଭବ ବୋଲି କୁହାଯାଇ ପାରିବ ନାହିଁ । ଏଥିରେ ଶୈଳୀରେ ଭିନ୍ନତା କବିତା ଦୃଷ୍ଟିରୁ ନିତାନ୍ତ ସମୁଚିତ । ଇଦମ୍ କେବଳ ଗୋଟିଏ ଦୁଇଟି ପାଦଛଡ଼ା ଅନ୍ୟତ୍ର ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ସଫଳ ରୂପେ ବ୍ୟବହୃତ । ଏଣୁ ଏହା କବିତାର ଗୌରବ କ୍ଷୁଣ୍ଣ କରିବା ସନ୍ଦେହ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଅମୂଳକ ଅଟେ । ପୂର୍ବରୁ ଆଲୋଚିତ ବିଭିନ୍ନ ସ୍ତରର ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ବିଦ୍ୟାଭବନର ଚିତ୍ର ନିତାନ୍ତ ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତ । ଏଠାରେ ପ୍ରଥମଥର ପାଇଁ ମାନବ ଜଗତରୁ ଏଭଳି ଗୋଟିଏ ଅବସ୍ଥା ବା ସମଷ୍ଟିର ରୂପାୟନ ହେଉଛି, ଯେଉଁଠାରେ ହୁଏତ ଡ଼ାମଗ୍ରାଜ ତାର ତାତ୍ତ୍ୱିକ ନିରପେକ୍ଷତା, ଓ କଠୋରତାର ଯଥାର୍ଥ ପ୍ରତିଦ୍ୱନ୍ଦୀ ପାଇବ । ବିଦ୍ୟାଭବନର ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଆବେଗ ବା ମନୋବିଳାସର କୌଣସି ସୁଯୋଗ ନାହିଁ । ଏଣୁ ଅନ୍ତତଃ ସେଠାରେ ଡ଼ାମଗ୍ରାଜ କିଛି ଉପଦେଶ ଦେବାର ଆବଶ୍ୟକତା ନଥିବ, କିନ୍ତୁ ତେଣୁ ସେ ଅଂଶଟିକୁ ସାଡ଼ମ୍ବର ଶବ୍ଦାବଳୀ ମାଧ୍ୟମରେ ସରସ ଅଥଚ ଅସାଙ୍ଗିତିକ କରି ଗଢ଼ିଛନ୍ତି । ଡାମଗ୍ରାଜର ସ୍ୱର ଏଠି ତାର

ଉପଯୁକ୍ତ ପ୍ରତିଧ୍ୱନି ପାଇବ । ଏ ରାଜ୍ୟରେ ମଧ୍ୟ ଡାମରାକାଉର କହିବାର ଅନେକ କିଛି ଅଛି ।

ଜ୍ଞାନର ନିରର୍ଥକତା, ଜ୍ଞାନୀମାନଙ୍କ ମଧ୍ୟରେ ମତାନୈକ୍ୟ, ସେମାନଙ୍କର ମାନସିକ ଅଶାନ୍ତି ପ୍ରଭୃତି ଅନେକ ପୁନର୍ବ୍ୟାଖ୍ୟାତ ବିଷୟ ନେଇ ଡାମରାକାଉ ତାର ଗମ୍ଭୀର ଉପଦେଶ ପ୍ରଦାନ କରେ, ସମସ୍ତ କିଛିର ଅସାରତା, ଜ୍ଞାନର ଅସାରତା ହିଁ ପରମଜ୍ଞାନ, ଏହି ପରମଜ୍ଞାନ ରହିଥିଲେ ପଣ୍ଡିତମାନେ ଅଯଥା ବାକ୍-ବିନିମୟ କରନ୍ତେ ନାହିଁ । ଏହା କହିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ଡାମରାକାଉ ସ୍ୱୟଂ ଉପଦେଶ ବାଢ଼ିବାରେ ରହିଥିବା ଅଯୌକ୍ତିକତା ସ୍ୱତଃ ସୂଚିତ ହୁଏ । ଏଣୁ ଯଥାଯଥ ଭାବରେ କବି ଏଠାରେ 'ସତ୍ୟମିଥ୍ୟା' ବିଷୟ ଉଲ୍ଲେଖ କରନ୍ତି । ଏହି ଚରମ ସତ୍ୟ କହିବାକୁ ଗଲାବେଳେ ଡାମରାକାଉର ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱରେ ତାହା ମିଥ୍ୟା ପ୍ରମାଣିତ ହେଉଛି । ଆହୁରି ମଧ୍ୟ "ନେତି ନେତି" ନ୍ୟାୟର ସାରବତ୍ତାର ଅର୍ଥ ନୁହେଁ ଯେ ସମସ୍ତ ଜ୍ଞାନ ମୂଲ୍ୟହୀନ—ତତ୍ତ୍ୱ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ମଧ୍ୟ ଜ୍ଞାନକୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ନିରର୍ଥକ କରିବା ସତ୍ୟ ନୁହେଁ । ଏଣୁ ଡାମରାକାଉ ସତ୍ୟମିଥ୍ୟାର ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ମଝିରେ ପୁଣି ଏହି ଅଂଶରେ ଆନ୍ଦୋଳିତ ।

ଶେଷ ଅଂଶରେ ଡାମରାକାଉ ପାଇଁ କାବ୍ୟପୁରୁଷ ସୃଷ୍ଟି କରେ ଏକ ଚୂଡ଼ାନ୍ତ ଯୁକ୍ତିଯୁକ୍ତତା ଓ ବିଶ୍ୱସ୍ତତା । ଉଚ୍ଚ ମାର୍ଗ ଦୃଷ୍ଟି, ଅସାର ସାର ଭେଦଠାରୁ ଊର୍ଦ୍ଧ୍ୱରେ ରହିଥିବାରୁ ଡାମରାକାଉର ସମସ୍ତ ବଚନର ସତ୍ୟତା ସ୍ୱୀକାର୍ଯ୍ୟ । ମାନବୀୟ ଆବେଗ ସ୍ତରରେ ତାର ଧାରଣା ବା ବିଚାରକୁ ଉତ୍ତେଜନାର ବଶବର୍ତ୍ତୀ ହୋଇ କାବ୍ୟ-ପୁରୁଷ ଅସ୍ୱୀକାର କରିପାରେ, ମାତ୍ର ଦାର୍ଶନିକ ସ୍ତରରେ ତାର ସତ୍ୟତା ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଅନସ୍ୱୀକାର୍ଯ୍ୟ । ଏହି ତଥ୍ୟକୁ କବି ଉପଯୁକ୍ତ ରୂପ ଦେବାପାଇଁ ଏହି କବିତାର ସଂଯୋଜନା ମଧ୍ୟରେ ସମର୍ଥ । ଅଂଶ-ବିଶେଷ ଭାବରେ ନାଟକୀୟ ଚିତ୍ର ଦେବା ସଙ୍କାଶେ ଏହି ଶେଷାଂଶରେ କବି ପୁନର୍ବାର ଏକ ମାନବୀୟ ଆବେଗ-ଯୁକ୍ତ ଅବସ୍ଥାର ପୃଷ୍ଠଭୂମି ତୋଳନ୍ତି । ଏହା ଅନ୍ୟ ସମସ୍ତ ଚିତ୍ର ଠାରୁ ଭିନ୍ନ । ଏଠାରେ ପ୍ରଥମ ଥର ପାଇଁ ମାନବ ଜୀବନରୁ ଏକ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ଆନନ୍ଦମୟ ପରିସ୍ଥିତି ସଂଗ୍ରହ

କରିଯାଇଛି । ଏବଂ ପ୍ରଥମଥର ପାଇଁ ସଫଳ ପ୍ରଣୟୀର ଆନନ୍ଦରେ ବିଭୋର ଓ ସ୍ପର୍ଦ୍ଧିତା ନାୟିକା ବାୟସକୁ ଭର୍ତ୍ସନା କରୁଛି । ସମଗ୍ର କବିତାଟିର ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ଏହାର ଚମତ୍କାର ନାଟକୀୟତା ରହିଛି । ମୂଳର ସମସ୍ତ ଦୃଶ୍ୟ ଠାରୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ବିପରୀତ । ଡାମରିକାଉ ଠାରୁ ଏ ନାୟିକା କୌଣସି ସମ୍ବାଦ ବା ଉପଦେଶର ଆଗ୍ରହ ରଖି ନାହିଁ । ବରଂ ଡାମରି-କାଉର କର୍କଶ ସ୍ୱର ପ୍ରତି ସେ ତାର ଘୃଣା ବ୍ୟକ୍ତ କରି ତାକୁ ବହିଷ୍କାର କରିବାର ଚେଷ୍ଟା କରୁଛି । ଅନ୍ୟତ୍ର ଡାମରିକାଉର ପ୍ରଭାବ ଅକ୍ଷୁଣ୍ଣ ଥିଲା । ମାତ୍ର ଏଠି ସେ ଅବହେଳିତ, ପ୍ରତ୍ୟାଖ୍ୟାତ । କିନ୍ତୁ ଏହି ତିରସ୍କାର ପରେ ସୁଦ୍ଧା ତାର ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ସମାନ ରହିଛି । ପ୍ରତ୍ୟେକ ପ୍ରଶ୍ନ ବା ପ୍ରସଙ୍ଗରେ ଆସୁଥିବା ତାର ସେହି ଏକ ଉଚ୍ଚାରଣ 'କା' । କାବ୍ୟପୁରୁଷ ଏଠାରେ ଆବିଷ୍କାର କରେ ସେହି 'କା'ର ଚରମ ସତ୍ୟ । କାକର ନିଷ୍ଠୁରତା, ନିର୍ଲ୍ଲଜତା, କୃତଘ୍ନତା, ନିରପେକ୍ଷତା, ନୈର୍ଗୁଣ୍ୟବୋଧ ଦାର୍ଶନିକଭାବ ଓ ତାର କର୍କଶତା ହିଁ ତାର ସତ୍ୟବାଦିତାର ପ୍ରମାଣ । ଏହି ଅଂଶରେ ଡାମରିକାଉ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ରୂପେ ସମର୍ଥିତ ହୋଇଛି । କାକ-ବାରତାର ଚରମ ସତ୍ୟ ତେବେ କ'ଣ ? ପ୍ରେମ ଗର୍ବିଣୀ ରସିକାର ତିରସ୍କାର ପରେ ଡାମରିକାଉ ତାର ଚରିତ୍ରଗତ ସ୍ପଷ୍ଟବାଦୀ ଗୁଣରେ ବର୍ତ୍ତମାନ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ରହସ୍ୟ ପ୍ରକାଶ କରୁଛି । ମାୟାବିହ୍ୱଳ ମାନବ ପାଖରେ ସତ୍ୟ ବଚନ ତିକ୍ତ ଓ ଅସହ୍ୟ ମନେହେବା ଏକ ସାଧାରଣ ବିଷୟ । ଏଥିରେ ଡାମରିକାଉ ବିସ୍ମିତ ବା ବିଚଳିତ ନୁହେଁ । ଯଥେଷ୍ଟ ସ୍ୱାଭିମାନ ନେଇ ସେ ବର୍ତ୍ତମାନ ଘୋଷଣା କରେ ଯେ ମିଥ୍ୟା ଗୃହକାର ହେବାରେ ସେ ଗୌରବ ଅନୁଭବ କରେ ନାହିଁ । ଜୀବନରୁ ଯାହାକିଛି ସେ ଉପଲବ୍ଧି କରିଛି ତାହା ଯେତେ କଟୁ ବା ଅପ୍ରୀତିକର ବୋଧ ହେଲେ ସୁଦ୍ଧା 'ପ୍ରକୃତବାଦୀ' ଭାବେ ତାହାକୁ ସେ ନିଃସଙ୍କୋଚରେ ଉପସ୍ଥାପିତ କରି ଚାଲିବ । ମାନବ ସମାଜର ତା ପ୍ରତି ଆଦର-ଅନାଦର, ବିଶ୍ୱାସ-ଅବିଶ୍ୱାସ ନେଇ ସେ ମୋଟେ ବିଚଳିତ ନୁହେଁ । ସେ ଉଦାର ଦୃଷ୍ଟି-ସମ୍ପନ୍ନ । ତା ନିଜର ବକ୍ତବ୍ୟକୁ ଚରମ ସତ୍ୟ ବୋଲି ଦୃଢ଼ ଭାବେ ଘୋଷଣା କରିବା ସଙ୍ଗେ ସଙ୍ଗେ ସେ ପିକ ବାରତାକୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣ ରୂପେ ନିରର୍ଥକ ବା ଭ୍ରାନ୍ତିପୂର୍ଣ୍ଣ ବୋଲି ପ୍ରମାଣ କରିବାରେ ଆଗ୍ରହୀ ନୁହେଁ । ପିକ

ବାରଚାର ଉଦ୍ଦୀପନାରେ ମନୁଷ୍ୟ ଯେପରି ଉଦ୍ବେଳପ୍ରାଣ ହୋଇ କ୍ଷଣସ୍ଥାୟୀ ହୋଇଉଠେ ଓ ପାର୍ଥିବ ସୁଖ ଦୁଃଖରେ ନିଜକୁ ଅଭିଭୂତ କରେ, ତଦ୍ଦ୍ୱାରା ଜୀବନର ଚରମ ସତ୍ୟ ହୃଦବୋଧ କରିବାର ସୁଯୋଗରୁ ସେ ନିଜକୁ ବଞ୍ଚିତ କରି ରଖେ । ସେହି ସମ୍ପ୍ରସାରୀରେ ଉମାମହେଶ୍ୱର ନିଜ ଉପରେ ସେହି ସୁଖର ସୂଚନା ଦେବାର ଅପ୍ରୀତିକର ଦାୟିତ୍ୱ ନେଇଛନ୍ତି—ମାତ୍ର ସେଥିରେ ମଧ୍ୟ ସେ ନିର୍ଲିପ୍ତ, ଉଦାସୀନ । କେବଳ କର୍ତ୍ତବ୍ୟ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ସେ ତାର ବକ୍ତବ୍ୟ ପ୍ରକାଶ କରି ଚାଲିଛି । ସେହି ଅସଙ୍ଗ ସତ୍ୟର ଦୃଢ଼ ପ୍ରତୀକ ହେବା ସତ୍ତ୍ୱେ ତାହାର ଅଧୋଦେଶରେ ରହିଥିବା ଅନ୍ୟ ଏକ ସତ୍ୟ—ସୀମିତ, ପାର୍ଥିବ, 'ଆସକ୍ତି'—ସତ୍ୟର ପ୍ରଭାବ ସମ୍ପର୍କରେ ମଧ୍ୟ ଉମାମହେଶ୍ୱର ନିଶ୍ଚିତ ପିକ ବଚନର ସମସ୍ତ ଭ୍ରାନ୍ତି ସତ୍ତ୍ୱେ ଗୋଟିଏ ପର୍ଯ୍ୟାୟରେ, ଗୋଟିଏ ଅବସ୍ଥାରେ ଏହା ଯେ ଚରମ ସତ୍ୟ ଭାବେ ଜୀବ ଅନୁଭବ କରେ ଓ ସେହି ସମୟରେ ଯେ ତାହାହିଁ ପ୍ରକୃତ ସତ୍ୟ ଏହାକୁ ଉମାମହେଶ୍ୱର ନିତାନ୍ତ ଗୁଣରେ ଅସ୍ୱୀକାର କରେ ନାହିଁ ।

"ଖ୍ରୀମକାନ୍ତ ସମାବେଶେ ଏ ଧରା
କୃଷ୍ଣ ଶୁକ୍ଳପକ୍ଷେ ମାସକ-ପରା
ଭାବଇ କୋକିଳ, ରବଇ ମୂର୍ଖି
ନ ବୁଝି ସନ୍ଦୋଧ ହେଉଛୁ ତୁହି ।"

ସୃଷ୍ଟିକ୍ରିୟାର ଗଭୀରତମ ପ୍ରଦେଶରେ ମଧ୍ୟ ପିକ-ଭ୍ରାନ୍ତର ସନ୍ଥୀତା ବିଦ୍ୟମାନ । ଏ ଉଭୟ ସତ୍ୟକୁ ନେଇ ଏହି ବିଶ୍ୱର ସୃଷ୍ଟି ପ୍ରକ୍ରିୟା ସମାଧିତ ହୋଇଛନ୍ତି । ଏଣୁ ଏଥିରେ ଉଭୟ କୋକିଳ ଓ କାକର ଗୁରୁତ୍ୱ ରହିଛି । ଜୀବନରେ ଆନନ୍ଦର ସନ୍ଧାନ ଯେତିକି କାମ୍ୟ, ସତ୍ୟର ସନ୍ଧାନ ମଧ୍ୟ ସେତିକି ଆବଶ୍ୟକ । ମାତ୍ର ଆନନ୍ଦ ଯେଉଁଳି ଇତର, ସୀମିତ, କ୍ଷଣସ୍ଥାୟୀ ହୋଇପାରେ, ସତ୍ୟ ମଧ୍ୟ ସେଉଁଳି ସୀମିତ, ବ୍ୟକ୍ତିଗତ ଓ ଏକପକ୍ଷୀୟ ହେବାର ଭୟ ରହିଛି । ସେ ଦୃଷ୍ଟିରୁ କାକବାରତାର ସମସ୍ତ ଯଥାର୍ଥତା ଉପଲବ୍ଧି କରିବା ସତ୍ତ୍ୱେ ମାନବବାଦୀ ଜୀବନର ଉପାସକ, ସଂସାରୀ ପୁରୁଷ ଉମାମହେଶ୍ୱର ପାଖରେ ପ୍ରେମର ଆଦର୍ଶ ଓ ଆବଶ୍ୟକତା ଉନ୍ମୋଚନ କରୁଛି । ବୈରାଗ୍ୟ ଜ୍ଞାନ ହିଁ ଏତ ଏ ଜୀବନର ଚରମ

ବାସ୍ତବତା ହେବ—ଅପୂରଣୀୟ ପ୍ରେମ ପିପାସା ବା ଦୂରାଶାର ପରିତ୍ୟାଗ ହୁଏତ ଶେଷ ଅବସ୍ଥାରେ ମହନୀୟ । ମାତ୍ର ଦୁଃଖ-ସନ୍ତାପର ଜୀବନ ଯାହାରେ ପ୍ରେମତୃଷ୍ଣା ମଧ୍ୟ ଦେଇ ହିଁ ତା ମଧ୍ୟରେ ନିରବଚ୍ଛିନ୍ନ ଜୀବନ ଶକ୍ତି ସଞ୍ଚାରିତ ହୁଏ । ମାନବ ପ୍ରାଣରେ ଆଶାର ତଡ଼ିତ୍ ପ୍ରବାହ ଉପସ୍ଥିତ ବ୍ୟଥାର ଗୃହରେ ତାର ଅବଦମିତ ମୁମୂର୍ଷୁ ମନକୁ ପୁଣି ସତେଜ ଓ ସକ୍ରିୟ କରେ । ଏଣୁ ପାର୍ଥିବ ଜୀବନରେ ପିକ ବଚନ ହୁଏ ତାର ପାଥେୟ । କାକବାରତା ବକ୍ତବ୍ୟରେ ରହିଥିବା ଜୀବନର ଏ ଅପର ସତ୍ୟକୁ କାବ୍ୟ-ପୁରୁଷ ଯଥେଷ୍ଟ ଗୁରୁତ୍ୱ ଦେବା ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟରେ ହିଁ ପ୍ରଥମଥର ପାଇଁ କାକପ୍ରଦତ୍ତ ତତ୍ତ୍ୱବାର୍ତ୍ତା ଶେଷରେ ସଂଶ୍ଳିଷ୍ଟ ପାତ୍ରକୁ ତାର ମତବ୍ୟକ୍ତ କରିବାର ସୁଯୋଗ ଦେଇଛି । ପୁଣି ତା ପରେ ସପାଙ୍ଗ ଏହା ମଧ୍ୟ ଅନୁଭବ କରୁଛି ଯେ ତାର—'ପିକବାରତା' ଚରମ ସତ୍ୟ ନୁହେଁ, ମାତ୍ର ଜୀବନଜିଜ୍ଞାସାର ଶେଷ ସମାଧାନରେ ସୂଚିତ ଉଭୟ ଆଦର୍ଶର ସହାବସ୍ଥାନ ଓ ସମନ୍ୱୟ ସାଧନର ସାରବତ୍ତା ସେ ବର୍ତ୍ତମାନ ଅନୁଭବ କରୁଛି । ଜୀବନର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟବୋଧ, ପ୍ରଣୟ-ଆବେଗ ସବୁକିଛି ରହିବା ସତ୍ତ୍ୱେ ସତ୍ୟବୋଧ ଓ ନୈରାଶ୍ୟ ଆବେଗର ଆବଶ୍ୟକତା ମଧ୍ୟ ଏହି ଶେଷ ଅଂଶରେ ଦୃଢ଼ ଭାବରେ ଘୋଷିତ ।

କାବ୍ୟପୁରୁଷର ଅନୁଚିନ୍ତାରେ ଏହି ସମନ୍ୱୟ କେବଳ ସୂଚିତ ହୋଇଛି । କବିତାର ଶେଷରେ ତେଣୁ ହଠାତ୍ ରଙ୍ଗମଞ୍ଚରେ ଯବନିକାପାତ କରାଇ ସୂତ୍ରଧର ସିଧାସଳଖ ପାଠକ କୁ ସୂଚନା ଦେଉଛି ।

କଳ୍ପନା ଜଗତେ ବୈରାଗ୍ୟ କାକ,
ଏ ସଂସାରେ ହିଁ ଏଏ ସତ୍ୟର ଡାକ ।'

ଏ ସତ୍ୟକୁ ହିଁ କେବଳ ମନରେ ସ୍ଥାନଦେଇ ବା ଜୀବନର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ବୋଧକୁ ସମ୍ପୂର୍ଣ୍ଣରୂପେ ବହିଷ୍କାର କର—ଏହା କାବ୍ୟପୁରୁଷର ବକ୍ତବ୍ୟ ନୁହେଁ । କଳ୍ପନାଜଗତର କାକର ସୁଦୀର୍ଘ ତର୍କ ସାଙ୍ଗକୁ ସେହି ଏକ କଳ୍ପନା ରାଜ୍ୟର ସୁରଭିତ ଉଦ୍ୟାନ ଓ ଉଚ୍ଛଳ ଆବେଗମୟ ପରିବେଶସବୁର ଚିତ୍ର ଏକତ୍ର ଚିତ୍ରିତ କରି କାବ୍ୟପୁରୁଷ ଶେଷରେ ସିଧାସଳଖ ସୂଚନା ଦେଉଛି ଯେ, ଏ ଉଭୟ ଆଦର୍ଶର

ମାନସିକ ସମ୍ପର୍କ କେବଳ ଯେ କାବ୍ୟଚେତନାର ବିଷୟ ତା' ନୁହେଁ । ତାହା ପ୍ରତ୍ୟେକ ମାନବ ଚେତନାର ଅଂଶ ବିଶେଷ । ପ୍ରତ୍ୟେକ ଅଂଶ 'ସତ୍ୟମିଥ୍ୟା'ର ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱରେ ଆନ୍ଦୋଳିତ—କେତେବେଳେ ମିଥ୍ୟାର ପ୍ରାବଲ୍ୟ ବା କେତେବେଳେ ସତ୍ୟର ରୂପରେ ସେ ଏକ ସୁସଂହତ, ଆନନ୍ଦମୟ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱର ଉପଯୋଗ କରିବାରୁ ବଞ୍ଚିତ ହେଉଛି । ଏ ଦ୍ୱନ୍ଦ୍ୱ ଏକ ବିଶ୍ୱବ୍ୟାପୀ, ଚିରନ୍ତନ ସତ୍ୟ । ଏହି ପରିପ୍ରେକ୍ଷୀରେ ଉଭୟ ଆଦର୍ଶର ସମୀକରଣ ହିଁ 'କାକବାରତା'ର ପ୍ରକୃତ ବିଷୟ ମନେହୁଏ । ଏ ଉଦ୍ଦେଶ୍ୟଟି କବିତାର ପ୍ରଥମ ପ୍ରକାଶନରେ ଆହୁରି ଅଧିକ ସ୍ପଷ୍ଟ ଥିଲା—"କର୍ମଜ୍ଞାନ ଧ୍ୟାନ ପ୍ରେମ ଯେମନ୍ତ, ବ୍ରହ୍ମା ଶିବେ ଗୁଡ଼ ବିଷ୍ଣୁ ତେମନ୍ତ । ଜ୍ଞାନ, କର୍ମ, ପ୍ରେମ—ତ୍ରିବିଧ ଯୋଗ, ସାଧି ଏ ଜୀବନ କରରେ ଭୋଗ ।"—ଯାହାକି ପରେ ହୁଏତ ପ୍ରଚାରଧର୍ମୀ ଜଣାପଡ଼ିବା ଭୟରେ କବି ଆଉ ପ୍ରକାଶ କଲେ ନାହିଁ । ତଥାପି ଏହାର ସଂଶୋଧନ ପରେ ମଧ୍ୟ 'କାକ-ବାରତା' ପ୍ରସଙ୍ଗ ରୂପେ ଏ ଦୁଇଟି ପ୍ରଧାନ ସତ୍ୟର ନାଟକୀୟ ସମନ୍ୱୟ ସାଧନ କରେ, ସେଥିରେ ସନ୍ଦେହର ଅବକାଶ ନାହିଁ ।

ଏହା ଦ୍ରଷ୍ଟବ୍ୟ ଯେ ପ୍ରତିଟି ଅଂଶରେ ରହିଥିବା 'କାକବାରତା'ର ଶୈଳୀ ଓ ସ୍ୱର ସଂଶ୍ଳିଷ୍ଟ ପାତ୍ରର ଅବସ୍ଥା ଓ ସ୍ୱରଦ୍ୱାରା ପ୍ରଭାବିତ ବା ନିୟନ୍ତ୍ରିତ ହୋଇଛି । କେଉଁଠି ସେ ଶିକ୍ଷକର ସ୍ୱରରେ ଗମ୍ଭୀର ତଥ୍ୟ ପ୍ରକାଶ କରୁଛି (ଦ୍ୱିତୀୟ ଅଂଶ) ତ ଅନ୍ୟ କେଉଁଠି ସଖାର ସମବେଦନାରେ ତାର ସ୍ୱର ଆର୍ଦ୍ର (ଚତୁର୍ଥ ଅଂଶ) । କେଉଁଠି ତା ବକ୍ତବ୍ୟର ଏକ ସାଧାରଣ ଅବସାଦ ବା କରୁଣାର ସ୍ୱର ଝଂକୃତ ହେଲବେଳେ (ତୃତୀୟ ଭାଗ), ଅନ୍ୟତ୍ର ବିରକ୍ତିର ସ୍ୱର ସୁସ୍ପଷ୍ଟ (ଅଷ୍ଟମ ଅଂଶ) । ଏହା ଦ୍ୱାରା କାକବାରତାର ଶୁଭ୍ରତା ଓ ଅନାସକ୍ତି ସହିତ ରୂପ-ରସ-ଗନ୍ଧର ମୋହରେ ଅଭିଭୂତ ହେବାର ଆବେଗକୁ କାବ୍ୟ ପୁରୁଷର ଦୁଇଟି ପରସ୍ପର ବିରୋଧୀ ଅନ୍ତଃସ୍ୱର ଭାବେ ପ୍ରଭାବ ପୂର୍ଣ୍ଣ ନାଟକୀୟ ବ୍ୟକ୍ତିତ୍ୱ ଦିଆଯାଇଛି ।* କାବ୍ୟ-ପୁରୁଷର ଆଦର୍ଶ ସ୍ପଷ୍ଟ । ତାହା ସଙ୍ଗେ

* ଏହି ଅନ୍ତଃସ୍ୱର ଯୁଗଳ ନନ୍ଦକିଶୋରଙ୍କର ଅନେକ କବିତାରେ ଏକାଧିକ ପ୍ରକାଶ ପାଏ । ଚେତନା (ବ୍ୟକ୍ତିର ବ୍ୟକ୍ତି ଓ କବି ଚେତନାର ସମଷ୍ଟି)ର

କବି-ମାନସର ପ୍ରକୃତ ଆକର୍ଷଣ ବା ସମର୍ଥନର ଚିହ୍ନ ମଧ୍ୟ ସ୍ପଷ୍ଟ ରହିଛି । ଏ ଉଭୟର ପାରସ୍ପରିକ ପ୍ରତିକ୍ରିୟା ଓ କବିତାରେ ସେହି ତର୍କର ନାଟକୀୟ କ୍ରମ ପ୍ରସାର ଏବଂ ପରିଣତି ହିଁ କବିତାଟିର ମୁଖ୍ୟ ଆକର୍ଷଣ । ଏ ଦୃଷ୍ଟିରୁ ତାକର ବାର୍ତ୍ତା ଶୁଷ୍କ, ତଥ୍ୟ ମୂଳକ, ପ୍ରଚାରଧର୍ମୀ ଅଭିଭାଷଣ ନ ହୋଇ କାବ୍ୟରସସିକ୍ତ ହୋଇଛି ଏବଂ ସେହି କାରଣରୁ ପାଠକର ସୌନ୍ଦର୍ଯ୍ୟ ଚେତନା ପାଖରେ ମଧ୍ୟ ତାକର ତଥ୍ୟ ଆକର୍ଷଣୀୟ ଓ ବରଣୀୟ ହୋଇ ପାରିଛି । ଏକ ଦାର୍ଶନିକ ତଥ୍ୟ ଯାହାର ସତ୍ୟତା ସମସ୍ତଙ୍କର ସ୍ୱୀକୃତି ପାଏ, ଅଥଚ ଯାହା ପ୍ରତି କବି ଶ୍ରେଣୀ ରସିକପୂର୍ଣ୍ଣ ଉଦାସୀନ ହେବାରେ ସତତ ଚେଷ୍ଟିତ, ତାହାକୁ ଗ୍ରହଣୀୟ, କାବ୍ୟ-ଶକ୍ତି-ସିଦ୍ଧ ଏବଂ ଅବିସ୍ମରଣୀୟ ରୂପ ପ୍ରଦାନ କରିବା ହେଉଛି 'ତାକବାରତା'ର ଏକ ପ୍ରଧାନ ସଫଳତାର ଦିଗ । ସେହି ସମାନତତ୍ତ୍ୱ କବିଙ୍କର ଅନ୍ୟ ଅନେକ କବିତାରେ କି ଭଳି କଳାପ୍ରାଣହୀନ ତାହାର ଉଦାହରଣ ଦେବାର ପ୍ରୟୋଜନ ନାହିଁ । କାରଣ ନନ୍ଦକିଶୋରଙ୍କର ସେଭଳି କବିତା ପ୍ରଚୁର ପରିମାଣରେ ଦେଖିବାକୁ ମିଳେ । ସଂସ୍କାରପ୍ରିୟତା, ପଲ୍ଲୀଚିତ୍ର, ଏକ ସହଜ କରୁଣ, ଚେତନା, ଶୃଙ୍ଗାର ରସିକତା, ଅନିତ୍ୟ ଜୀବନ ପରିପେକ୍ଷୀରେ ଧର୍ମଭାବ ବା ସହଜ ଦାର୍ଶନିକ ପ୍ରବଚନର ଗୁଣ ଏବଂ କେତେକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ ଧରଣର ମାନବୀୟ (ତଥା, ଉପେକ୍ଷିତା ନାରୀ) ତଥା ବିଶିଷ୍ଟ ଧରଣର ପ୍ରକୃତି ଚିତ୍ର ଯାହାକି ନନ୍ଦକିଶୋରଙ୍କ କାବ୍ୟ-ରାଜ୍ୟରେ ବହୁବାର ବିଭିନ୍ନ ପରିମାଣରେ ଓ ବିଭିନ୍ନ ମାନର ଶିଳ୍ପବିନ୍ୟାଶ ମଧ୍ୟ ଦେଇ ଆତ୍ମପ୍ରକାଶ କରିଛି । ଏହି କବିତାରେ ସେ ସବୁ ଏକ ବିଚିତ୍ର ପ୍ରଭାବପୂର୍ଣ୍ଣ, ଏକୀଭୂତ, ଚୌଖିର ନାଟକୀୟ ସ୍ୱରୂପ ହାସଲ କରିଛନ୍ତି ।

ତାକବାରତା ଏକ ସଫଳ ସୃଷ୍ଟି । କବି ନନ୍ଦକିଶୋର ଏହି କବିତାରେ ଯେଉଁ ଧରଣର କଳା-ଶୃଙ୍ଖଳତା, ପ୍ରସାରିତ ଚେତନା,

---

ଅସ୍ପଷ୍ଟ, ଅନୁଶୀଳନାତ୍ମକ, ଅଥଚ ରୋମାଣ୍ଟିକ୍ ଅଭିବ୍ୟକ୍ତି ପାଇଥିବା 'ପ୍ରଭାତ ଅବକାଶ'ରେ ଦଶମ ଓ ଏକାଦଶ ପଦରେ ନିହିତ ଗୁଣର ଅଲୁକ୍‌କାୟିତ ସ୍ୱରୂପ ଦେଖା ଯାଇପାରେ ।

ଅନ୍ତର୍ଦୃଷ୍ଟି ଓ ଆବେଗମୟତାର ପ୍ରମାଣ ଦିଅନ୍ତି, ସେହି ଗୁଣସବୁର ଅଧିକତର ବିକାଶ ବାଧା ପାଇବାର ମୁଖ୍ୟ କାରଣ ହେଲା, ତାଙ୍କ ସାମ୍ପ୍ରତିକ ପାଠକ ସମାଜରେ ତାଙ୍କଠାରୁ ସହଜ, ଲୋକଗୀତ ସୁଲଭ 'ନାଁନାବାୟା ଗୀତ'ର ଅଧିକ ଆଶା କରିଯିବା ଫଳରେ ଜଟିଳ ବିଷୟବସ୍ତୁ ପ୍ରତି ତାଙ୍କର ଶ୍ରମ-ବିମୁଖତା । ଯେହେତୁ ତାଙ୍କର ପ୍ରକୃତ ସୃଷ୍ଟିଶୀଳତା ଅଳ୍ପ କେତେ ବର୍ଷ ପାଇଁ ମାତ୍ର ପ୍ରସ୍ଫୁଟିତ ହୋଇଥିଲା, ସେହି ସ୍ୱଳ୍ପକାଳ ମଧ୍ୟରେ ସରଳ, ଅନାୟାସ ସୃଷ୍ଟି କବିତାର ଆଦର ସେ ପାଇଥିବାରୁ ଅଧିକ ପ୍ରସାରିତ, ଜଟିଳ ବିଷୟବସ୍ତୁ ପ୍ରତି ଆକୃଷ୍ଟ ନ ହୋଇଥିବା ମନେହୁଏ । ନ ହେଲେ 'ନିର୍ଝରିଣୀ' ଓ 'ବସନ୍ତ କୋକିଳ'ର କେତେକ ନିର୍ଦ୍ଦିଷ୍ଟ କାବ୍ୟ ସମ୍ଭାବନା ଅଧିକ ପ୍ରସାରିତ ଓ ସୁଗଭୀର ରୂପ ପାଇଥିଲେ ନନ୍ଦକିଶୋରଙ୍କ ସୃଷ୍ଟି ଯେ ଆହୁରି ଗୌରବାବହ ହୋଇ ପାରିଥାନ୍ତା ତହିଁରେ ସନ୍ଦେହ ନାହିଁ । ତଥାପି ସେହି ବିପୁଳ ସଫଳତାର ଅବର୍ତ୍ତମାନତାରେ ସୁଦ୍ଧା ତାଙ୍କର ଯାହାକିଛି ଉନ୍ନତ କାବ୍ୟକୃତି ରହିଛି ତାହାକୁ ଆମର ସହଜିଆ, ଚିରାଚରିତ ସମାଲୋଚନା ମଧ୍ୟ ଦେଇ ପରିବେଷଣ ନ କରି ତାଙ୍କ କବିତାକୁ ଅଧିକ ସମ୍ମାନର ସହିତ ସୂକ୍ଷ୍ମ ବିଚାରର ସମ୍ବଳିତ ଅନୁଧ୍ୟାନ କଲେ ଯାଇ କବିଙ୍କ ପ୍ରତିଭା ପ୍ରତି ଯଥାର୍ଥ ସୁବିଚାର ସମ୍ଭବ ହେବ । ଏହି ପ୍ରସଙ୍ଗରେ 'କାକ ବାରତା'କୁ ଆମେ ଏକ ସୁନିର୍ବାଚିତ ପରୀକ୍ଷାର ବସ୍ତୁ ରୂପେ ଗ୍ରହଣ କରିପାରୁ ।

